Shakespeare-Charaktere.

Von

Julius Thümmel.

Zweiter Band.

Halle,
Max Niemeyer.
1887.

Shakespeare-Charaktere.

Von

Julius Thümmel.

Zweiter Band.

Halle,
Max Niemeyer.
1887.

Die vorliegende Ergänzung der Shakespeare-Charaktere wird den Freunden des verewigten Autors zu wehmüthiger Freude gereichen; insbesondere denen, welche im Verständnisse des großen Dichters und in der bewundernden Liebe zu ihm seine Gleichgesinnten sind.

Den bisher erschienenen Kinder- und Frauengestalten, der Geistlichkeit, den Narren und Clowns gesellen sich nunmehr die Greise, Liebhaber und Helden zu, welche einem engeren Kreise bereits in dem Shakespeare-Jahrbuche bekannt geworden sind. Als völlig neu wurden in seinem Nachlasse vorgefunden: die Repräsentanten des Gemeinen, Niedrigen und Bösen, und ist der Heros der letzteren, Richard der Dritte, die einzige dieser Gestalten, welche nur Vorarbeit blieb, so daß deren einzelne Theile von der vertrautesten Hand — ohne jegliche eigene Zuthat derselben — zu einem Ganzen gefügt werden mußten. Diese Arbeit hat den schwer kranken Verfasser noch auf seinem Dulderlager beschäftigt und mit Recht durfte er ihr, — wie der preußische Soldatenkönig seinen Malereien — die Devise: in doloribus pinxit geben.

Seltsames Seelenspiel! Der recht- und pflichtgemäßeste Mensch, der berufene Mann unbeugsamen Gesetzes, der selbstlose, schmerzbeherrschende milde Dulder versenkt sich in seinen letzten erträglichen Stunden wie mit Lieblingslust in die zur blendendsten Genialität gesteigerte Individualisirung der gesetz- und schrankenlosesten Selbstsucht, des rechtsverhöhnenden Ich's um jeden Preis. War es einst das Schaffen genußfroher Lebensstunden gewesen, die Gestalten des größten Menschenschilderers aller Zeiten und Zonen nach Charakteren zu ordnen und wiederum sinnvoll individualisirend zu sondern, so erfüllte den mit Bewußtsein Scheidenden in seinen letzten Tagen noch der Wunsch, sein Werk nicht unvollendet zu hinterlassen; er lebte und webte in Shakespeare bis an die Grenze des bewußten Daseins; und darum ist es ein Denkmal der unsterblichen Wirksamkeit des großen Dichters, welches ihm in diesen Aufzeichnungen eines seiner getreuesten Jünger gesetzt worden ist.

L. v. François.

Inhalt.

Der Liebhaber bei Shakespeare.

I.

Den Dichtern der altgriechischen Welt von Hesiod ab gilt die Liebe als die Frucht und Leben schaffende Naturmacht, durch welche alle Wesen entstehen und in harmonische Ordnung gebracht werden. Anders gestaltet sich der Erosbegriff bei den Philosophen, insbesondere der platonischen Schule, die, beherrscht von der Grundauffassung ihres Meisters, daß das reine Erkennen das höchste Ziel menschlicher Förderung sei, auf das immer vollkommnere Schauen der sich einander anziehenden Seelen den Schwerpunkt legt. Selbst dem Monotheismus des alten Bundes, wenngleich auf dem Boden des Glaubens stehend, ist das größte und machtvollste aller Geheimnisse, das Wesen der Liebe, noch nicht aufgegangen: Jehovah ist ein Gott des Zorns, der nach dem Gesetz richtet und sich nur zuweilen erbarmenden Wallungen hingiebt. — Das erlösende Wort spricht erst das Christenthum. Die paulinische Botschaft, die der apostolische Denker der jungen Christengemeinde zu Korinth unterbreitet, wird nicht allein für das inwendige Leben der Christen zum fundamentalen Glaubenssatze, sie erstreckt auch ihre reformatorische Gewalt auf das soziale Gebiet bei allen Völkern, bei welchen das Evangelium

seinen sieghaften Einzug hält. Fortan stellt die Liebe, die vornehmste, die intensivste unter den Kräften des Geistes die höchste Freiheit dar, die vollendetste sittliche Schönheit, sofern sie die Menschheit unterweist, sich des Ich's zu entäußern und in der Idee der Gottheit aufzugehen, die die Liebe selbst ist.

In sozialer Richtung wirkt die paulinische Lehre zunächst befreiend auf die Stellung der Frauen, welchen die antike Schätzung ihren Platz tief unter dem des Mannes angewiesen hat. Von einer innerlichen Gemeinschaft der beiderlei Geschlechter im Geistes- und Gemüthsleben finden sich bei den Alten nur vereinzelte Spuren, und wenn die homerischen Helden um eine Brisëis in noch so erhitzten Streit gerathen, so ist es doch eben nur der Besitz, der sie so eifrig macht, ein Besitz, der für sie mit dem eines Armrings, eines Waffenschmucks, eines Streitrosses auf derselben Rangstufe steht. Selbst der fromme Sophokles, durch dessen Dichtungen sich ein Hauch monotheistischer Vorahnungen hinzieht, dessen Antigone sogar als ein Phänomen sittlicher Größe auftritt, läßt seinen Eros, „den Allsieger im Kampf, den Einstürmenden, den Sinn des edeln Mannes in böse Schuld locken, ihn zu verderben." Bei den Römern, namentlich in den Komödien des Plautus nnd Terenz, ist es der platte Sinnengenuß, der die Geschlechter zu einander führt.

Unter diesen Umständen erscheint es begreiflich, daß die Figur des Liebenden, wie sie uns aus den Dichtwerken der spätern Dramatiker entgegentritt, der

antiken Bühne fremd bleiben mußte. Als einzige, nennenswerthe Ausnahme dürfte in dieser Beziehung Antigone's Verlobter Haimon zu verzeichnen sein, dessen erotisches Verhältniß zur Heldin der Tragödie Sophokles jedoch nur nebenher benutzt, um über den Verächter der Geschwisterliebe, den Obherrscher Thebens Kreon, die Katastrophe hereinbrechen zu lassen. Ebenso erklärlich ist es aber auch, daß die christliche Anschauung von der Allmacht der Liebe und die durch sie bedingte Gleichstellung der Geschlechter eine wesentliche Wandelung auf dem hier fraglichen Gebiete hervorrufen mußte. Der religiöse Liebebegriff konnte auf die weltliche Denk- und Empfindungsweise nicht ohne Wirkung bleiben, die sich mit der Zeit als so durchgreifend erweist, daß schon in den Anfängen des Mittelalters Staat und Gesellschaft sich immer inniger mit dem christlichen Prinzipe durchdringen, und im Laufe der Jahrhunderte sich jener ritterlich-höfische Geist herausbildet, der die Huldigung der Frauen, den Kultus der Liebe zum herrschenden Faktor des öffentlichen wie des privaten Lebens erhebt. Die Heldengesänge, die Erzählungen vom heiligen Graal und seinen Rittern, von König Artus' Tafelrunde, die Lieder der Minnesänger sind die unzweideutigsten Zeichen der Zeit und der sie beseelenden Anschauungen.

So faßt dann auch die dramatische Dichtung unter dem herrschenden Einflusse des christlich-romantischen Liebebegriffs den weltlichen Eros ethisch auf, vertieft das Verhältniß der Liebenden und legt diesem nicht

allein pragmatisch eine größere Bedeutung bei, sondern rückt auch die Personen des Liebespaares dergestalt in den Vordergrund, daß sich diese fast überall der Haupthandlung bemächtigen. — Der Amante wird alsbald zur stehenden, den Bühnenspielen unentbehrlichen Figur zunächst bei den Italienern in beiderlei Produktformen des Nationalgeistes, der akademisch-klassischen und der volksthümlichen der Atellane, nicht minder bei den Spaniern in den Kunstspielen Lope de Vega's, Calderon's; bei den Franzosen insbesondere in Molière's Komödien, in welchen letzteren die Erastes, Clitandres, Valères eine so typische Gestalt und Färbung annehmen, daß wir in den Physiognomien der französischen Amants immer denselben mit größter Regelmäßigkeit wiederkehrenden Zügen begegnen.

Ein Menschenalter vor Molière hat sich William Shakespeare von der romanischen Schablone bereits losgemacht. Der germanische Geist erfaßt den paulinischen Lehrbegriff in seiner ganzen Intensivität: Shakespeare's Eros taucht in die Tiefe der Herzen und rüttelt Alles auf, was die Menschenseele an schlummernden Empfindungen und Leidenschaften dort verborgen hält. Das bewegende Element des Alls, die große Weltseele, die Liebe, gilt ihm als der Schatz, in den der Genius nur hineingreifen darf, um seine Geschöpfe mit vollen Händen auszustatten, selbst da, wo sie ihr heiteres, neckisches Spiel treibt und sich in das buntfarbige Gewand des Humors kleidet. Im Gegensatz zu den romanischen Dichtern begegnen wir bei dem

britischen Poeten auch in dieser Gattung der Charaktere, in den erotischen Männergestalten, einer Mannigfaltigkeit, einer Ueberfülle sogar, die nicht allein von dem Individualisirungstalent des Meisters ein laut redendes Zeugniß ablegt, sondern auch klar darthut, in welch hohem Maße William Shakespeare, der bibelfeste Engländer, von der Allgewalt des christlich-ethischen Fundamentalsatzes durchdrungen gewesen sein muß.

Die Liebe nimmt darum in seinen Dramen eine hervorragende Stellung ein. Nur in zweien seiner Tragödien, in Timon von Athen und im Macbeth, vermissen wir sie ganz; in den beiden Römerdramen ferner, Coriolan und Julius Cäsar, zeigt sich das Verhältniß der beiden Gattenpaare, Coriolan-Virgilia und Brutus-Portia, so ideal es ist, doch nur von untergeordneter Bedeutung für den Gang der Ereignisse, und in der englischen Historie von König Johann bis zu Heinrich VIII. taucht sie aus der Fluth der Kriegesstürme und Staatsaktionen nur hin und wieder und noch dazu lediglich episodisch auf; dagegen bildet und beherrscht sie in allen übrigen Dramen des Dichters, im Trauerspiele wie in der Komödie, die Haupthandlung ausnahmslos, in dreien sogar, in Romeo und Julia, Antonius und Cleopatra, Troilus und Cressida, dergestalt, daß der Autor es für angezeigt gefunden hat, diesen seinen Schöpfungen von vornherein die dualistische Liebessignatur aufzudrücken.

Der Dramatiker, wenn er sich auch des Wesens der Liebe bewußt sein muß, kann sich doch eben nur mit den Wirkungen derselben befassen, und da es seine Aufgabe ist, „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen", um mit Hamlet zu reden, so darf er sich nicht bloß an jenen positiven Wirkungen des Liebe-Ideals begeistern, wie solches die paulinische Ethik aufstellt — er hat auch die Falten des menschlichen Herzens aufzudecken, in welchem sich Eros dämonischen, zerstörenden Einflüssen hingiebt. Licht wie Schatten wird hier um so schärfer hervortreten, je mehr das Pragmatische mit der Entwickelung der Charaktere Hand in Hand geht, je mehr die Handlung selbst in die Seele des Handelnden gelegt und von seinem Wollen abhängig gemacht wird. — Der Zufall ist jedoch oft stärker, als der menschliche Wille, und geräth deshalb der Dramatiker vielfach in die Lage, in seinen Konzeptionen der Situation, dem Spiele der Schicksalslaune einen bedeutungsvollen Platz einräumen zu müssen, zumal im Lustspiele, in dessen Bereiche sich um so komischere Erfolge erzielen lassen, je mehr der Wille des Handelnden von den Wechselfällen des Schicksals gekreuzt wird.

In Shakespeare's Dramen finden sich beide Arten der Konzeption vertreten. In ihnen erweist sich einestheils die Liebe so machtvoll, daß sie die Handlung völlig beherrscht und den pragmatischen Verlauf bestimmt; anderntheils verfällt sie äußeren Einwirkungen

des Zufalls, der Laune als Beute und wird von diesen beherrscht. — Der Dichter selbst statuirt diesen Unterschied auch sprachlich, indem er jene bewegende, herrschende Kraft des Gemüths mit dem Ausdruck Love bezeichnet, während er für das mehr phantastische Gebilde der Neigung und Einbildung zugleich, welches sich den Thatsachen assimilirt, vorwiegend das Wort Fancy braucht.

Bei Gruppirung der erotischen Männergestalten des Dichters wird hiernach eine Scheidung der Charaktere je nach den Wirkungen der sie beherrschenden Leidenschaft auf ihren seelischen Entwickelungsgang oder je nach dem bestimmenden Verhältnisse, in welches die Situation zur Neigung des Liebenden tritt, geboten sein.

Zunächst haben wir es mit dem eigentlichen Love-Begriff zu thun, dessen seelenbeherrschender Einfluß sich nach zweien divergirenden Richtungen hin geltend macht, einmal nach der positiven, im paulinischen Sinne fördernd, läuternd, den inwendigen Menschen verklärend, ein Engel des Lichts — sodann als Negation des apostolischen Liebe-Ideals, zersetzend, zerstörend, ein Dämon der Finsterniß.

Den Reihen jener von dem Liebe-Ideal durchdrungenen Erotiker eröffnet selbstredend Romeo. — Anfangs zeigt sich der junge Edelmann von Verona mit sich selbst im Zwiespalt: — „ach! ich verlor mich selbst", klagt er, „mich drückt ein Herz von Blei zu Boden, daß ich kaum mich regen kann". Die schöne, kalte Rosalinde hat's ihm angethan, für die er im eigentlichen Sinne des Wortes schwärmt, ohne Erhörung,

ohne Erwiderung zu finden. Diese phantastische, erfolglose Träumerei hat in ihm nicht allein den Sinn für alles Andere, selbst für den ganz Verona bewegenden Streit der beiden feindlichen Häuser abgestumpft, sondern ihn auch scheu, bitter gemacht gegen alle Welt, sogar gegen seine eigene Empfindung, die er als „verständ'ge Raserei, ekle Galle, süße Spezerei" bezeichnet. Sein ganzes Denken läuft auf ein sinniges Spielen mit seinem Grame hinaus. Dieses krankhafte, haltlose Wesen gesundet wie mit einem Zauberschlage, sobald der junge Montague im Hause des Erbfeindes bei einem Feste der Capulet's Julien sieht, im Nu von der heftigsten Liebe zu ihr ergriffen wird und auf der andern Seite einer ebenso plötzlichen Neigung begegnet. — Von Stunde ab macht dem Gedankenspiele die entschiedenste Thatkraft Platz; die erwiderte Leidenschaft entfaltet des Träumers Männlichkeit: er sucht die Geliebte im Hause des Feindes auf, obgleich „die Stätte ihm den Tod droht, wenn er dort gefunden wird"; trotz aller Hemmnisse, die ihm die Fehde der feindlichen Häuser entgegenstellt, schließt er den raschen Ehebund, stürzt sich in den Zweikampf mit Tybalt, ringt vor der Begräbnißstätte der Capulet's mit dem Nebenbuhler Paris und gibt sich ohne Zögern selbst den Tod, weil er ohne Julien nicht ferner leben kann und will. Die durch die Liebe erweckte Energie steigert sich sogar zu stürmischer Hast, der auch als natürliche Reaktion eine gelegentliche Verzagtheit nicht fehlt, wie sein Gebahren in Pater Lorenzo's Zelle darthut, als

er den Bannspruch des Fürsten erfährt. Blind wirft er sich zwischen Tybalt's und Mercutio's Schwerter, durch seine allerdings gutgemeinte Dazwischenkunft den Untergang des Freundes herbeiführend; mit Blitzesschnelle greift er dann des Gefallenen Gegner an, wiewohl er sich durch die frisch geknüpften Familienbande gezwungen sieht, den ihm seit einer Stunde Verschwägerten zu lieben — in ungestümer Erregung bringt er so Veronas beherztesten Raufer zu Falle. — Wegen dieses Zweikampfs und seines unglücklichen Ausgangs in die Verbannung geschickt, überhastet er auf die erste Nachricht von Juliens Tode seine Rückkehr nach Verona, seinen Besuch in der Gruft, in die man die Scheintodte gebettet hat, sowie seinen eigenen Untergang am Sarge der kurz darauf Erwachenden.

Während sonach die Liebe auf Romeo's Charakter-Entwickelung insoweit entschieden ethisch einwirkt, als sie seine Männlichkeit wachruft und seine Thatkraft bis zum Uebermaaß heranzeitigt, läßt sie allerdings nach einer Seite hin ihre fördernde Mission unerfüllt. Wie Romeo von vornherein sich gegen Alles, was ihm entgegentritt, gegen die Freunde, gegen die eigene Familie ablehnend verhält, so verharrt er auch nach seiner Wandlung in derselben Verschlossenheit, die ihn abhält, mit seinen Empfindungen frei herauszutreten und den sich in der Fehde der beiden feindlichen Häuser darbietenden Schwierigkeiten offen die Stirn zu bieten. Das Insichgekehrte seiner innern Welt, sein Hang zum Geheimnißvollen läßt es nicht zu, sich einem Andern mitzutheilen

als dem immerhin wohlwollenden, dabei aber furchtsamen Mönche, seinem Beichtiger, dem Pater Lorenzo, der das Liebespaar auf die krummen Wege heimlicher Veranstaltungen leitet und auf diese Weise, wenn auch absichtslos, Beide zu Grunde richtet. — Dafür ist aber auch jener Zug in Romeo's Charakter — das intensive Erfülltsein von einer Empfindung, die keine Berührung von Außen zuläßt und lediglich in sich Genüge findet — so recht eigentlich dazu angethan, über das ganze Verhältniß der Liebenden den Zauber mystischer Romantik zu breiten, einer Romantik, die in uns die Phantasie ebenso sehr anregt, wie sie tief innerlich das Herz bewegt. Denn der Dichter entfaltet nicht allein in diesem seinem hohen Liede der Liebe eine Fülle sinnigster Lyrik, die die zartesten Saiten des menschlichen Gemüthes erzittern macht, er führt uns auch in der Herzensgeschichte des Liebespaares und in dem Kampfe der beiden feindlichen Häuser ein Stück mittelalterlicher, spezifisch italienischer Renaissance vor, wie es nach Zeichnung und Farbe charakteristischer nicht gedacht werden kann. Romeo und Julia ist das wohlgetroffene Zeitbild aus der Aera der Scaliger, eines Geschlechtes, das ebenso kräftig haßte, wie zärtlich liebte; Romeo stellt sich ebenso plastisch als der Amante des ritterlichen Italiens dar, wie er so recht eigentlich den Heroismus der Liebe repräsentirt, der Liebe, die Nichts kennt, Nichts denkt als sich selbst, und opferwillig in den Tod geht, wenn sie für sich nicht länger leben zu können wähnt.

Den schärfsten Gegensatz zu Romeo bildet sein Nebenbuhler, der Graf Paris. Bei diesem von der Familie bestimmten Bräutigam Juliens sucht man nach einem Funken innerlicher Gluth vergebens. Hausbacken, wenn auch in der äußeren Erscheinung elegant, tritt Paris als der reiche, junge Edelmann vor uns, dem es nur darum zu thun ist, durch Heimführung einer ihm ebenbürtigen Patriziertochter seinen Hausstand zu begründen. Von einer seelischen Beziehung zu Julien keine Spur; er ist nicht abgeneigt, sich ihr zu vermählen und noch dazu in aller Eile trotz der Familientrauer um Tybalt's Tod, weil es „Vater Capulet so verlangt“. Daß Julia in ihn, den reichen jungen Grafen verliebt sein müsse, nimmt er als selbstverständlich an — er für sein armes Theil hält es jedoch nicht für nöthig, ihr ein Gleiches von seiner Seite zu versichern; und wenn er, die heimzuführende Braut todt findend, sich zu der Aeußerung herbeiläßt:

Hab ich nach dieses Morgens Licht geschmachtet,
Und bietet es mir solchen Anblick dar?

so dürfte man wohl berechtigt sein, einem Schmerze zu mißtrauen, der sich in so pomphaften Redefiguren Luft macht, wie:

Berückt, geschieden, schwer gekränkt, erschlagen!
Fluchwürdiger arger Tod, durch dich berückt,
Durch dich so grausam, grausam hingestürzt!
O Lieb', o Leben! Nein — nur Lieb' im Tode! —

Wie anders Romeo, der bei der Todesnachricht in die einfachen Worte ausbricht:

Ist es denn so? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!
Wohl, Julia, heut' Nacht ruh' ich bei dir.

So führt auch den Grafen Paris ein Herzensbedürfniß sicherlich nicht zu Capulet's Begräbnißstatt, um Juliens bräutlich Bett mit Blumen zu bestreuen, sondern allenfalls der Zwang der Familiensitte, das Gebot der Wohlanständigkeit, daß „der sie im Leben ehrte, auch im Tod mit Preis und Klage ihre Ruhestatt zieren müsse“. Dieser nüchternen gesellschaftlichen Konvenienz fällt der junge Patrizier zum Opfer, als er es unternimmt, sich der Leidenschaft des verzweifelnden Montague gegenüberzustellen.

Ein freundlicheres Bild bräutlicher Liebe entrollt der Dichter in Cymbeline. Man mag über die Komposition dieses Dramas denken, was man will, mag man A. W. Schlegel's, des Romantikers, begeisterter Versicherung Glauben schenken, die Cymbeline den wundervollsten Schöpfungen Shakespeare's zuzählt, oder Samuel Johnson's, des steifleinenen Kritikers, Verurtheilung folgen, in welcher die Thorheit der Erfindung ebenso sehr wie die Sinnlosigkeit der Entwickelung in der nüchternsten Weise gerügt wird, das muß man unter allen Umständen anerkennen, daß das Liebesdrama, wie es sich in Posthumus-Imogen abspielt, zu dem Idealsten gehört, was aus der Feder des großen Briten geflossen ist. Wie in Romeo und Julia begegnen wir in diesem eben erst hinter dem Rücken der Familie vermählten und durch herbes Eingreifen alsbald getrennten Liebespaare einer Reinheit der Empfindung, die sich im

weiblichen Theile zu einer unverbrüchlichen Treue und Standhaftigkeit gestaltet, im männlichen nur durch widerwärtige Zwischenfälle und boshafte Einwirkungen von Außen getrübt wird, schließlich aber doch in ihrer ganzen Verklärtheit hervortritt und den betrogenen Irregewordenen zur Reue und Rückkehr zwingt. Aus all dem Wirrsal widerstreitender Gefühle, in das der wackere Posthumus durch die Gegenwirkungen der Bosheit hineingeworfen wird, geht derselbe schließlich wieder geläutert hervor: die Alles vertragende, Alles glaubende, Alles hoffende und Alles duldende Liebe einer Imogen wirkt in ihm die wunderbarste Wiedergeburt des Herzens.

Die Umkehr, die seelische Wandlung, pflegt Shakespeare ebenso plötzlich, wenn auch nicht unmotivirt, eintreten zu lassen, wie er sie in knappe, aber um so gewichtigere Worte einzukleiden liebt. So bricht auch hier die durch allerhand Intriguen zurückgedrängte Herzensneigung des Posthumus zu seiner todtgeglaubten und wiedergefundenen Imogen wie ein Waldquell hervor:

Imogen:
Warfst du so fort dein eh'lich Weib? Jetzt denke,
Du stehst auf einem Felsen. Wirf noch einmal
Mich fort.

Posthumus:
Nein! häng' als Frucht hier, meine Seele,
Bis dieser Baum stirbt.

Die Schilderung des Hofmanns in der ersten Scene des ersten Aktes gibt uns ein Bild des edeln Posthumus; danach ist er:

— ein solches Wesen,
Nach dessen Gleichen man die weite Welt
Durchsuchen kann; auch bei dem Aehnlichsten
Fehlt stets noch etwas; mit so schönem Aeußern
Bei solchem innern Werth ist, wie mich dünkt,
Kein zweiter Mensch begabt. —
Sein Lenz war Ernte schon; er lebt am Hof'
— Was selten — hoch gepriesen, sehr beliebt,
Ein Muster für den Jüngsten, für den Reifern
Ein Spiegel feinsten Schmucks. —

So tritt er vor uns, nicht als Werdender, wie Romeo; er ist bereits fertig, gereift, eine britische Kernnatur, zwar jugendlich, hitzig im Anlauf, selbst bis zur Unbesonnenheit, wie die mit Jachimo eingegangene Wette bezeugt, sowie sein unwirsches Auftreten in der Schlußscene, jedoch von andauernder Manneskraft, mit der er nicht allein die Leiden der Verbannung trägt, sondern sich auch auf den Landesfeind stürzt und durch sein Eingreifen in die Römerschlacht den Sieg für denjenigen herbeiführt, der ihn von dem britannischen Boden und seiner Imogen vertrieben hat. Sein ausgeprägtes, bis zum Krankhaften überreiztes Ehrgefühl wird ihm zum Verhängniß, sofern es in ihm stärker ist, als der Glaube an die Tugend und Ehrenhaftigkeit seiner Imogen; die Grundehrlichkeit seiner eigenen Gesinnung macht ihn blind gegen fremde Unlauterkeit — seine Leichtgläubigkeit nimmt seine sonst so gepriesene Urtheilskraft gegenüber den nichtswürdigen Verleumdungen des Italieners Jachimo dergestalt gefangen, daß er dem treuen Pisanio, der in dieser Sache glücklicher Weise schärfer sieht, als

sein Herr, den Befehl giebt, die Verleumdete für ihre vermeintliche Untreue umzubringen. — Wenn ihm schon sein versöhnliches Gemüth gegen die Voreiligkeit dieses Befehls Bedenken aufsteigen läßt, obwohl er noch an den Fehltritt der edeln Imogen glaubt (Cymb. V, 1), so offenbart sich der ganze Adel seines Herzens, als er Jachimo's Tücke und Imogen's Unschuld erfährt, in der Verzeihung, die er dem Italiener zu Theil werden läßt:

Ich habe keine Macht, als Euch zu schonen,
Und nur den Groll, Euch zu verzeihen. Lebt!
Seid gegen Andre besser!

Wie dem Romeo Paris, so ist auch dem Posthumus Prinz Cloten, der Stiefsohn des Königs Cymbeline, als Folie beigegeben, „ein Wicht, zu schlecht für schlechten Ruf", ein wüster, bäurischer Dümmling, ebenso ungeschickt zu Allem, was ein weibliches Herz zu erobern im Stande sein dürfte. Wie in Romeo und Julia erstreckt sich auch in Cymbeline die lokale Farbengebung des Dichters ebenmäßig charakteristisch auf den unbegünstigten Nebenbuhler des Liebhabers: während dort bei demselben die feine Bildung italienischer Renaissance hervortritt, begegnen wir hier der ungeschlachtetsten Naturwüchsigkeit der altbritannischen Sagenzeit. —

Mit Miranda im Zauberspiele des Sturms und mit Perdita im Pastorale des Wintermärchens (Akt IV und V) lassen sich die beiden Liebhaber, die Prinzen Fernando und Florizel, parallelisiren. Den beiden durch und durch lyrisch gehaltenen, erotischen

Frauengestalten gemäß sind auch die männlichen Theile der Liebespaare geformt. Die Unschuld, die Reinheit der beiden Mädchenseelen ist es wesentlich, die sich in den jungendlichen Gemüthern der Prinzen in so hohem Grade widerspiegelt, daß wir uns im Anschauen und Mitdurchleben ihrer Herzensgeschichten der Realität dieser Welt völlig entrückt fühlen. Beide Mädchen sind bisher unberührt geblieben von den Einflüssen der Sinnenwelt: Miranda ist zur Jungfrau erblüht auf einer einsamen Insel, auferzogen und belehrt von einem ebenso klugen wie edeln Vater, Perdita in der Einsamkeit eines Meierhofes unter Schäfern und Hirten, das wunderlieblichste Naturkind. Im Gegensatze hierzu haben die beiden Königssöhne in der großen Welt am Hofe gelebt, Fernando, der neapolitanische Prinz, sogar in einer Umgebung, die nichts weniger als unschuldig sich darstellt. Wenn sich bei alledem in ihr Thun und Denken nicht der geringste Mißklang einmischt, so ist es eben nur der unwiderstehliche Zauber dieser jungfräulichen Unberührtheit in den beiden harmonischen Frauengestalten, der einen Hauch sinnlicher Erregung in dem Empfinden der Jünglinge nicht aufkommen läßt.

Herr, seid versichert:
Der weiße kalte, jungfräuliche Schnee
An meiner Brust kühlt meines Blutes Hitze —

kann Fernando dem Vater Prospero zur Beruhigung sagen, und Perdita selbst giebt der Herzensliebe ihres Florizel das Zeugniß:

— Ich kann so gut
Nicht reden, lange nicht und auch nicht besser
Es meinen; in dem eignen Herzen les' ich
Des seinen Reinheit.

Fernando, der echte Märchenprinz, ist für das Ideal, das ihm, dem auf so wunderbare Weise aus dem Schiffbruch Geretteten, auf der Zauberinsel unerwartet entgegentritt, ganz Anbetung:

Bewunderte Miranda! In der That
Der Gipfel der Bewunderung; was die Welt
Am höchsten achtet, werth! Gar manches Fräulein
Betrachtet' ich mit Fleiß und manches Mal
Bracht ihrer Zungen Harmonie in Knechtschaft
Mein allzu emsig Ohr; um andre Gaben
Gefielen andre Frauen mir — keine je
So ganz von Herzen, daß ein Fehl in ihr
Nicht haderte mit ihrem schönsten Reiz
Und überwältigt' ihn — doch Ihr, o Ihr
So ohne Gleichen, so vollkommen seid
Vom Besten jeglichen Geschöpfs erschaffen —

und in dieser ebenso feurigen, wie durch die keuscheste Enthaltsamkeit veredelten Verehrung erscheint er selbst von der Sinnenwelt dermaßen losgelöst, daß sich die Erinnerung an den erlittenen Schiffbruch, seine Gefährten, den Vater, sein Neapel und sein früheres Selbst in träumerische Vergessenheit verliert. Die Liebe zu dem schönen Mädchen zwingt sein ungestümes Blut zur Resignation, zum Gehorsam; nicht allein, daß sie seinen Kampfesmuth bändigt, da er dem von Prospero anfangs angenommenen unwirschen Gebahren mit blanker Waffe begegnen will — sie läßt ihn sogar die

ihm auferlegten Prüfungen mit heroischer Ausdauer bestehen:

— dies nied're Tagewerk
Wär' so beschwerlich als verhaßt mir; doch
Die Herrin, der ich dien', erweckt das Todte
Und macht die Müh'n zu Freuden. O sie ist
Zehnfach so freundlich, als ihr Vater rauh —
Und er besteht aus Härte. Schleppen muß ich
Und schichten ein paar Tausend dieser Klötze
Bei schwerer Strafe. Meine süße Herrin
Weint, wenn sie's sieht und sagt, so knecht'scher Dienst
Fand nimmer solchen Thäter. Ich vergesse —
Doch diese lieblichen Gedanken laben
Die Arbeit selbst; ich bin am müßigsten,
Wenn ich sie thue.

Florizel, der Amante der Pastoral-Idylle im Wintermärchen, ist ebenso keusch, ebenso zartsinnig-lyrisch gehalten, wie Fernando, jedoch läßt er den resignirten Gehorsam des Märchenprinzen vermissen. Er erscheint sonach um so viel kräftiger gezeichnet, als auch Perdita sich von Miranda durch einen Zug von Widerstandsfähigkeit gegen die ihrer Herzensneigung in den Weg tretenden Hindernisse abhebt. Des Vaters, des Königs Polyxenes, Zorn und Drohungen, als dieser das Liebesverhältniß zwischen dem Sohne und dem Schäfermädchen entdeckt, machen ihn nicht willfährig:

— Was seht ihr so mich an?
Ich bin betäubt, nicht bange; nur verzögert,
Doch nicht verändert — was ich war, das bin ich
Mich spornt nur, was mich hemmen soll; nicht folg' ich
Mit Knirschen meinem Zügel. —
Für Böhmen nicht, noch für den Schimmer, den

Es mir verspricht, noch Alles, was die Sonne
Erblickt, die Erde hegt, die See verbirgt
In dunkeln Tiefen, brech' ich meinen Eid
Ihr, der Geliebten.

Die souveräne Gewalt der Liebe stählt ihn in so entschiedener Weise gegen die materiellen Anforderungen des Lebens, daß er, die Aussichten auf eine Königskrone hinter sich lassend, mit ihr, „die hier zu Land er sein nicht nennen kann", zur See geht und unter des treuen Camillo Schutz nach Sicilien an den Hof des Königs Leontes flüchtet, wo sich das Geheimniß der Geburt Perdita's und ihre Abstammung von dem sicilischen Königspaare offenbart. Während Fernando ein resignirtes Dulden zur Vereinigung mit Miranda führt, werden Florizel's Wünsche in Folge thatkräftigen Handelns gekrönt durch die Liebe, die sich nicht erbittern, aber auch nicht beirren läßt.

Entschieden anziehender als diese lyrischen Gebilde wirkt jene realistische und darum mehr populär gewordene Persönlichkeit aus der englischen Historie, für deren Entwickelungsgang die Liebe zwar weder unmittelbar noch fortschreitend einen erziehenden Einfluß ausübt, wohl aber insofern als läuterndes Element sich darstellt, als sie den Wandelungsprozeß in dem Seelenleben des Helden in der harmonischesten Weise zum Abschluß bringt. Heinrich, Prinz von Wales, der geniale Lüdrian, der vornehme Genosse Falstaff's und der Beutelschneiderbande von Eastcheap, hat von vornherein ein offenes Auge für das Unwürdige seiner Lebensgewohn-

heiten, seines Herumtreibens mit einer Gesellschaft, von der er selbst sagt (Heinrich IV., I, i, 2):

Ich kenn' euch All' und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures Müßiggangs —
Doch darin thu' ich es der Sonne nach,
Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewund're,
Wenn sie durch böse, garst'ge Nebel bricht
Von Dünsten, die sie zu ersticken scheinen.

Nichtsdestoweniger trinkt, spielt, wegelagert er mit ihnen, weil ihn der stagnirende Friede seines Landes und der Hof seines königlichen Vaters langweilen. Schon der Aufstand der Koalition Northumberland-Percy rüttelt ihn aus seinem müßiggängerischen Treiben auf und findet ihn als tapferen Kämpen, als Ueberwinder des gepriesenen Helden Percy in der Schlacht von Shrewsbury. Das Bewußtsein von dem Ernste seiner Mission legt er ferner dar, als die Krankheit des Königs, seines Vaters, die Aussicht auf seine Thronfolge näher rückt (Heinrich IV., II, iv, 4); die volle Wandlung tritt jedoch erst ein, als er sich die britische Krone auf's Haupt setzt: da wirft er ab das lose Wesen, den Plunder der Schalksnarrheit und „zahlt die Schulden, die er nie versprach". Als Heinrich V. sehen wir ihn alsbald im Kriege mit Frankreich, als den Schlachtenhelden von Agincourt, auf dem Gipfel seines Ruhms. Frankreich muß Frieden schließen und besiegelt denselben seinerseits durch die Hand der Prinzessin Katharina,

der reizenden Königstochter. Was hierbei geschichtlich als ein Akt der Staatskunst sich darstellt, verwandelt der dichterische Genius in ein Herzensereigniß. Der Held von Agincourt, von Käthchens Reizen ganz hingenommen, wirbt bei der von der Politik ihm zugewiesenen Braut um Gegenliebe (Heinrich V., V, 2). Dieses tête-à-tête ist geradezu entzückend: Heinrich freit als ehrlicher Engländer, in soldatischer Manier ohne Umschweife auf sein Ziel lossteuernd; Käthchen sucht in graziösen Wendungen mit einem Anflug reizvoller Koketterie halb erröthend, halb neckisch den Derbheiten des schönen, jungen Kriegshelden auszuweichen, die Ausbrüche seines angelsächsischen Humors mit französischer Feinheit parirend. Die sprachliche Unkunde auf beiden Seiten giebt der ganzen Situation etwas ungemein Drolliges, und der herzhafte Kuß, für den die Französin ein viel innigeres Verständniß darlegt, als für alle wörtlichen Liebesbetheuerungen, beurkundet den Frieden wirksamer, als die Staatsaktionen der politischen Rathgeber. So legt die Liebe die letzte Hand an, um das Bild Heinrich's, des aus eigener sittlicher Kraft Emporgehobenen, in der wohlthuendsten Weise zu vervollständigen, trotz ihrer episodischen Stellung im Drama dem Charakter des Helden die höchste Weihe zu geben und das Werk der Wandelung zu krönen.

Das Lustspiel: Wie es Euch gefällt zeichnet sich durch eine ganz besonders erotische Färbung aus, sofern es uns vier Liebespaare vorführt, eines in der Haupthandlung, drei in der Episode. Von den letzteren

dürfte sich allerdings das Paar Probstein-Käthchen in unsere Serie nicht wohl einreihen lassen; denn der Gewerbsnarr Probstein nimmt die unschöne Bauerndirne wie „der Ochs sein Joch, das Pferd seine Kinnkette, der Falke seine Schellen" — er begnügt sich auch mit einer formlosen Trauung durch den Heckenpriester Olivarius Textdreher, um nachher einen guten Vorwand zu haben, sein Weib im Stich zu lassen. Dies Paar, das sich überhaupt nur thatsächlich paart, ist vom Dichter nur eingeschoben worden, um die Erotik des Idylls zu ironisiren, die durch den Narrn repräsentirte und besonders gegen das Gebahren der übrigen Verliebten gerichtete Weltverlachung gewissermaßen zu verkörpern, so daß es, als einem tendenziösem Sonderzwecke dienend, mit Fug und Recht hier ausscheiden kann. Von den anderen ernsthaft Verliebten tritt vor Allen der Erotiker der Hauptaktion, der junge Orlando de Boys, in den Vordergrund. Er selbst schildert sich als bäurisch ununterrichtet, verkommen in Folge vernachlässigter Erziehung, so daß er, ein geborener Edelmann, es nicht unter seiner Würde hält, mit einem akrobatischen Gaukler vor dem Hofe und dem Publikum der herzoglichen Residenz zu ringen; auch erweist er sich so unbändig, daß er sich nicht scheut, seinen Bruder Oliver, der die Schuld seiner Vernachlässigung trägt, thätlich anzugreifen und ihm die Kehle zu schnüren. Die Liebe zur schönen Rosalinde, sowie der Umstand, daß ihm Gegenliebe wird, wandelt ihn ebenso plötzlich äußerlich, wie innerlich. Zu milderen Sitten umgeformt,

wird er zum Dichter, besingt seine Liebe und erzählt sie dem Walde — der rohe Naturmensch ist auf einmal feinfühlend geworden, in wenn auch nicht schulgerechten, doch immerhin sinnigen Wendungen seiner Gedanken- und Gefühlswelt Ausdruck und Gestalt gebend. Dem vormals gehaßten Bruder rettet er das Leben, als er ihn in Gefahr sieht. Kurz, Eros ist's, der diesen Edelstein schleift.

Der zweite Liebhaber, der Schäfer Sylvius, ist anders geartet. Ein sentimental schmachtender Amoroso, der sich wenig vom Typus des Pastorale entfernt, beschränkt er sich darauf, seine angebetete Phöbe, die Nichts von ihm wissen will und in die verkleidete Rosalinde verliebt ist, anzuseufzen und sich in theoretischen Ergüssen über das Wesen des Liebens zu ergehen:

Es heißt, aus Seufzern ganz besteh'n und Thränen —
Es heißt, aus Treue ganz besteh'n und Eifer —
Es heißt, aus Nichts besteh'n, als Phantasie,
Aus Nichts als Leidenschaft, aus Nichts als Wünschen,
Ganz Anbetung, Ergebung, zarte Rücksicht,
Ganz Demuth, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam —

im Uebrigen ganz der paulinische Lehrbegriff, nur in's Weltliche übersetzt. Des Sylvius' Genügsamkeit, seine zärtliche Hingabe an den Gegenstand seiner Seufzer, sein treuliches Ausharren erweicht endlich das Herz seiner Schönen.

Mit dem dritten Liebhaber in Wie es Euch gefällt beginnt die Reihe derjenigen Männercharaktere,

auf welche die Liebe einen nicht bloß läuternden, sondern sogar einen direkt versittlichenden Einfluß ausübt. Jenen Bruder Orlando's, Oliver, der diesen nicht allein geistig und sittlich zu ertödten trachtet, sondern ihm sogar wirklich nach dem Leben steht, zwingt allerdings zunächst Orlando's Edelmuth, der ihm das Leben rettet, zur Umkehr. Seine Liebe zu Celia wirkt jedoch das Wunder, daß der habsüchtige Jüngling, der damit umging, den Bruder aus dem Wege zu räumen, lediglich um dessen Vatererbe — armselige tausend Kronen — zu sparen, des Vaters Haus und alle Einkünfte seiner Herrschaft daheim dem früher verachteten, verfolgten jüngeren Bruder abtreten und fortan mit einer Schäferei in den Ardennen, wo sich das Idyll abspielt, sich begnügen zu wollen erklärt, wenn Orlando im Stande sein würde, ihm Celia's Herz zuzuwenden (Wie es Euch gefällt V, 2). Eine allerdings plötzliche Wandelung, deren Ueberstürzung jedoch in der Oekonomie des Stücks und in dem episodischen Charakter der Herzensgeschichte Oliver-Celia ihre Erklärung findet.

Einer ebenso raschen Umkehr, für die sich die Entschuldigung der episodischen Behandlung nicht aufstellen läßt, begegnen wir in dem einen Liebhaber der beiden Veronesen, im Proteus. Wie der „redende" Name schon andeutet, ist Proteus eine Natur ohne jeglichen sittlichen Halt, ein wetterwendischer Schwächling. Reich begabt, hoch gebildet, braucht er seinen Witz in erster Linie, um die hin und wieder auftauchenden Mahnungen des Gewissens zum Schweigen zu bringen.

Dem eiteln Egoisten gilt die Liebe nur als Prüfstein für den Grad des Eindrucks, den seine Persönlichkeit auf seine Umgebung, namentlich auf die Frauenwelt, auszuüben im Stande ist. Die Sprödigkeit der holden Julie reizt ihn, für sein Werben alle Segel aufzusetzen; sowie er sie gewonnen, nimmt er einen anderen Kurs und versucht sein Heil an der Geliebten seines Freundes, indem er, als er hierbei auf Widerstand stößt, selbst vor den niedrigsten Mitteln des Verraths nicht zurückschreckt. Sein sophistisches Bemühen, die Schuld seiner Untreue von sich abzuwälzen —

O, daß der Liebe Frühling, immer wechselnd,
Gleich des Apriltags Herrlichkeit uns funkelt:
Er zeigt die Sonn' in ihrer vollen Pracht,
Bis plötzlich eine Wolk' ihr Licht verdunkelt —

läßt um so deutlicher erkennen, wie sehr er sich bewußt ist, daß er des Aprils Unbestand im eignen Herzen trage. Nichtsdestoweniger tritt er überall keck und siegesbewußt auf; was er im Sturmlaufen nicht erobern kann, sucht er auf Schleichwegen zu erlisten.

Bei alledem behält die treue Hingabe der verlassenen Julie an diesen Sünder gegen den heiligen Geist der Liebe die Oberhand. Zunächst ist es allerdings der andere Veronese, sein Gegenbild, Valentin, der ehrliche Freund, der Bescheidene, Schüchterne, blind Vertrauende, der mit seinem zu weit gehenden Edelmuthe, wonach er schließlich bei der Katastrophe dem entlarvten, zerknirschten Apostaten nicht allein den Verrath der Freundschaft verzeiht, sondern ihm auch als

Preis für seine Besserung die eigene Geliebte, die von dem Sünder erstrebte Sylvia, an den Hals zu werfen nicht ansteht, die Reue, die Umkehr des Abtrünnigen hervorruft. Seine eigentliche Wandelung vollzieht jedoch die ausharrende, selbst durch den Abfall unbeirrte Liebe Juliens, die, wie ein Lichtstrahl in das Dunkel seiner Seele fallend, das letzt verbliebene Restchen Gewissen in dieser weckt und ihm sein bisheriges Thun wie einen bösen Traum erscheinen läßt.

Selbst wenn wir Hertzberg's scharfsinnige Erklärung gelten lassen, die in den Mängeln des jetzt vorliegenden Textes der Schlußscene den ungeschickten Rothstift des Regisseurs vom Globus-Theater muthmaßt, so bleibt noch genug übrig, um den Edelmuth Valentin's als übertrieben, des Proteus' Um- und Rückkehr zu der verlassenen Julie als überstürzt darzustellen. Indessen müssen wir uns schon herbeilassen, für die Haltbarkeit dieser blitzartigen Umkehr eine Gewähr darin zu finden, daß uns der ehrliche Valentin „ein doppelt Glück" für die vereinten Paare in Aussicht stellt.

Als der letzte der durch die Liebe Gebesserten tritt vor uns Bertram, der junge Graf Rousillon, in der gewonnenen Liebesmüh' (Ende gut, Alles gut), der hübsche Kavalier, dessen „gewölbte Brauen, Locken und Falkenauge sich mit unwiderstehlicher Gewalt in die Herzenstafeln" der schönen Arzttochter Helene von Narbonne „eingezeichnet" haben, und dessen äußere Erscheinung selbst den klugen König Franz von Frank-

reich dergestalt für sich gewinnt, daß dieser treffliche Monarch ihn, „den Natur mit mehr Sorgfalt als Hast gebildet", das Ebenbild seines ritterlichen Vaters, alsbald bei seinem Auftreten am Hofe in besondere Protektion nimmt. Dieser bestechenden Außenseite entspricht allerdings weder das Gemüthsleben noch die Urtheilskraft des jungen Edelmanns. Daß er sich unreif zeigt, läßt sich allenfalls mit seiner Jugend entschuldigen; daß er sich von dem nichtsnutzigen, hohlen Schmarotzer Parolles leiten läßt, erklärt sich aus dieser seiner Unreife. Wenn er jedoch den ganzen Eigensinn des Unverstandes, der Gedankenlosigkeit bis zur Rohheit steigert, bis zur Mißhandlung des ihm mit ganzer Seele anhangenden schönen Weibes, so zeugt das allerdings von einer bis zur Herzlosigkeit verhärteten Gemüthsanlage. — Obwohl von einer freisinnigen, ebenso weisen wie gütigen Mutter erzogen, besteht er auf den Vorurtheilen seines Standes selbst den Vorstellungen des Königs gegenüber, aus dessen Händen er es verschmäht, ein bürgerlich geborenes Weib entgegen zu nehmen, sei sie noch so schön, noch so tugendhaft, sei sie selbst zu Rang und Adel erhoben. Und dabei besitzt er weder den Muth, noch die Konsequenz, dem demnächstigen strikten Befehle seines Lehnsherrn Widerstand zu leisten. Er läßt sich vermählen, verstößt jedoch in ebenso feiger wie brüsker Weise die ihm Aufgedrungene hinter dem Rücken des Königs, und aus Frankreich entweichend setzt er seinem herzlosen, unritterlichen Gebahren durch die hämische Weisung, mit

der er seine junge Gattin verhöhnt, die Krone auf (Ende gut, Alles gut, III, 2):

> Wenn du den Ring von meinem Finger bekommen kannst, der niemals davon abgezogen werden soll, und mir ein Kind zeigen, das aus deinem Schooße geboren und dessen Vater ich bin, dann nenne mich deinen Gatten. Aber in diesem Dann liegt ein Niemals. —

In dem Feldzuge der Florentiner gegen Siena erweist er sich zwar als tapferer Krieger und tüchtiger General, diesen Ruhm neutralisirt er jedoch durch seine Ausschweifungen, die es allerdings seiner Gattin nur möglich machen, sich für eine von dem jungen Roué verfolgte Schöne (Diana Capulet) zu substituiren, und durch diese Prozedur ihr Gattenrecht und damit die Erfüllung jenes Schwurs zu erlangen. — Schließlich macht Bertram seinem Lehrmeister, dem nichtsnutzigen Parolles, alle Ehre durch ein Lügengewebe, aus dem ihn erst das Wiedererscheinen seiner todtgeglaubten Gattin herauswickelt. Dieser Moment sprengt die Rinde um das Herz des bis dahin seichten, zerfahrenen, verlogenen Erzjunkers — die aufopfernde Liebe des heroischen Weibes scheidet im Umsehen die Schlacken aus dieser verhärteten Menschenseele; Verzeihung erbittend, gelobt der junge Rousillon:

> Ich will sie lieben, ewiglich, unendlich!

und wenn der kluge König ein „Ende zu Aller Frommen" prognosticirt, so werden wir wohl mit ihm annehmen müssen, daß die Liebe auch an diesem brüsken Junker ihre bessernde Mission vollziehen und den rücksichts-

losen Lüdrian in einen zärtlichen Eheherrn verwandeln werde.

Bis hierher stellt uns der Dichter das wenigstens in den Resultaten erfreuliche Bild der läuternden, bezüglich versittlichenden Liebe vor Augen. Wenn er es für angezeigt findet, in einzelnen seiner erotischen Männergestalten die Schattenseite der Liebe, die Wirkungen des Eros in seinen Verirrungen vorzuführen, so entfernt er sich insofern nicht um ein Haar breit von der paulinischen Ethik, als er mit diesem Eros scharf in's Strafgericht geht. — Die Liebe, sagt der apostolische Denker, treibt nicht Muthwillen, sie freut sich nicht der Ungerechtigkeit, sie sucht nicht das Ihre. Im Marc Anton (Antonius und Cleopatra), im Angelo (Maaß für Maaß), im Othello führt uns Shakespeare Beispiele vor, an welchen sich das Unsittliche des Muthwillens, der Ungerechtigkeit des Egoismus in eklatanter Weise rächt. Die Liebe in ihren Irrgängen richtet sich selbst.

Antonius, der Repräsentant der im paulinischen Sinne Muthwillen treibenden Liebe, nimmt allerdings mehr das psychologische Interesse in Anspruch, als das dramatische, sofern er sich nicht vor unsern Augen entwickelt, sondern als der bereits gemachte Mann fix und fertig gestaltet in die Thatsachen hineinspringt. Das Geniale dieser historischen Erscheinung aus der antiken Welt muß wohl den Genius des Dichters in ganz besonderem Maaße angezogen und gereizt haben, da er Marc Anton in zweien seiner Dramen, im Julius

Cäsar und in Antonius und Cleopatra, als Hauptträger der Handlung verwendet, im ersteren in seiner öffentlichen Thätigkeit, im anderen als Liebhaber der bereits alternden Cleopatra, der in ihren unvergänglichen Reizen räthselhaften ägyptischen Sphinx — ihn selbst als einen Mann, der über den Jugend-Lenz bereits längst hinaus ist, für den jedoch der Lebensbaum verspätete und um so berauschendere Blüthen hervorzaubert.

Der Antonius der Geschichte ist ein talentvoller Wüstling, der Genosse eines Curio, eines Clodius, ein Trinker und Raufer, ein Wollüstling, der sich in den Straßen Roms öffentlich in der Gesellschaft von Schauspielerinnen auf einem mit gezähmten Löwen bespannten Wagen zeigte und mit Hetären die üppigsten Gelage hielt; ein roher, brutaler Gesell, grausam gegen seine politischen Gegner, verschwenderisch, ein Bedrücker der Besiegten, dabei freigebig gegen seine Freunde, beredt, ein scharfblickender Staatsmann, tapfer im Felde, heldenmüthig im Ertragen von Strapazen.

Im Julius Cäsar mildert der Dichter seine bösen Neigungen; er deutet nur an, daß Marc Anton muntern Geistes, ein Lebemann sei, und seinen Mangel an menschlichem Mitgefühl schreibt er auf Rechnung der politischen Nothwendigkeit. Wenn ihn auch der herbe Cassius bei einem Wortstreite geradezu einen Trinker und Wüstling schilt, so ist den desfallsigen Wechselreden so viel Schärfe beigemischt, daß die gegenseitigen Vorwürfe der Streitenden sehr wohl als übertriebene, feind-

selig gefärbte Schmähungen gelten können, die so hoch nicht angeschlagen zu werden verdienen. Dagegen werden die glänzenden Eigenschaften Marc Anton's in das vollste Licht gesetzt: seine Anhänglichkeit an Cäsar, seine drastische Eloquenz, seine politische Klugheit, seine Gerechtigkeitsliebe, die selbst dem Feinde die ihm gebührende Würdigung nicht versagt, sein Feldherrntalent — kurz, Shakespeare verleiht ihm, wie Gervinus treffend bemerkt, die Glorie eines Alcibiades. Bei alledem ist Antonius selbst im Julius Cäsar, wo ihn doch der Dichter auf dem Höhepunkte seines Talentes auftreten läßt, kein römischer Heros — ohne Idealität, ohne die Begeisterung der Vaterlandsliebe, ohne die selbstlose Hingabe des altrömischen Republikanismus, entbehrt er sogar jeder Selbständigkeit. Unvermögend, sich aus eigener Kraft zu konzentriren, bedarf er eines energischen Charakters, um sich an diesen anzulehnen. Zuerst ist es Cäsar, der ihm Halt giebt, dann, nach Cäsar's Tode, muß er sich auf den jüngeren Octavian stützen. Schon hier fehlt ihm der sittliche Ernst, um seine eminente Begabung in Zucht und Schule zu nehmen.

In weit erhöhterem Maaße offenbaren sich diese Charakterzüge, als der Staatkünstler, der Kriegsheld in die Banden der bezaubernden „Nilschlange" geräth, in Antonius und Cleopatra. Coleridge nennt dies Drama das Gegenstück zu Romeo und Julia, nur daß in demselben die Liebe der Sinnenlust gezeichnet sei. Goethe bemerkt: es spreche darin Alles mit tausend

zungen, daß sich Genuß und Thatkraft ausschlössen. Und wahrhaftig! Im Antonius zeigt uns der Dichter, wie die Energie an dem „Muthwillen" der Genußliebe zu Grunde geht, während er in Romeo aus der idealen Hingabe des Ichs an ein reines Wesen die männliche Thatkraft erstehen läßt.

Die brünstige Liebe Marc Anton's zu der ägyptischen Zauberin schlägt seit der famösen Begegnung auf dem Flusse Cydnus den Scharfblick des Staatskünstlers dergestalt in Banden, daß er sich fortan krampfhaft an die verrätherischen Launen eines dämonischen Weibes anklammert und sich blindlings in den Taumel orientalischen Sinnenrausches hineinreißen läßt. Jeder Versuch, das über ihn geworfene Netz zu zerreißen, nimmt einen kläglichen Ausgang, sofern es dem unwiderstehlichen Einflusse Cleopatra's stets wieder gelingt, den Trunkenen immer tiefer in den Strudel wahnsinniger Lust hineinzutreiben. Der Mitbeherrscher der Welt, der Triumvir wiegt sich an der Seite der königlichen Buhlerin in eine Selbstvergessenheit, die ihn über ihren üppigen Bacchanalien seine Mannheit vertändeln, seinen soldatischen Muth von der Unthätigkeit zur Feigheit übergehen läßt, und den Helden von Philippi zu einer schmählichen Flucht aus dem Treffen von Actium wendet.

> Erfahrung, Mannheit, Ehre hat noch nie
> Sich selber so vernichtet —

ruft verzweifelnd einer seiner Unterfeldherrn aus. Wenn sich der Gefallene demnächst in dem Landtreffen bei

Alexandria momentan wieder aufrichtet und Proben der alten Tapferkeit ablegt, so zeigt sich doch beim nächsten Anlaß, da ihn die Nilschlange zum zweiten Male in der Seeschlacht verräth, daß die üppige Atmosphäre des ägyptischen Liebeshofs die Stetigkeit seines Willens völlig gebrochen hat. Dem morsch gewordenen größeren Eckstück dieser Welt, in welchem

Ruhm und Unwerth sich die Waage halten,

bleibt schließlich nichts Anderes übrig, als sich selbst zu zertrümmern! Der stellenweise bis zur Possenreißerei gesteigerte Muthwillen des alternden Liebhabers wäre an sich werth, dem Lächerlichen zu verfallen, wenn nicht bei dem Untergange der beiden erotischen Zerrbilder Antonius und Cleopatra das römische Weltenreich in seinen Fugen erzittert wäre!

Mark Anton, wie er sich in unserem Drama darstellt, bald großmüthig, bald kleinlich, bald treu, bald falsch, bald thatkräftig, bald schlaff, eine problematische Natur der antiken Welt, repräsentirt so recht eigentlich seine Zeit, das in Genußsucht verfallene Römerthum: in ihm spiegelt sich die Decadence des ganzen Volks, der Bankerutt des antiken Republicanismus.

Die Liebe, die sich der Ungerechtigkeit freut, findet ihre Vertretung im Statthalter Angelo (Maaß für Maaß), einem jungen Staatsmann von strengen Grundsätzen, einem eisigen Ascetiker, ohne Humor, ohne Billigkeit, einem Doktrinär, dessen geschmeidige Talente und glänzende Geschäftstüchtigkeit selbst bei dem anders gearteten, hochbetagten Kollegen im Amte, dem Richter

Escalus, eine freudige Anerkennung finden. Mit Rücksicht auf diese Eigenschaften hat ihn der Herzog von Wien dazu ausersehen, der bei der Bevölkerung der Stadt eingerissenen Sittenverderbniß durch Strenge, die sich das Staatsoberhaupt selbst nicht zutraut, Einhalt zu thun. Der Herzog ernennt ihn deshalb zum Statthalter mit unumschränkter Vollmacht, bleibt jedoch unerkannt in Wien zurück, um die Progressen seiner Maaßregel zu beobachten. Angelo waltet seines Amtes mit Strenge und statuirt zuvörderst an einem jungen Edelmann Claudio, dem Verführer seiner Braut, ein Exempel. Doch er selbst, der eiserne Richter, von der Schwester des Verurtheilten, Isabella, dem Ideale sittlicher Schönheit, um Gnade für den Bruder angegangen, muß hierbei an sich die Erfahrung machen, daß seine angekünstelte Ascese nicht ausreiche, alle Empfindung in ihm zu ertödten:

Wie sich mein Blut im Sturm zum Herzen schaart,
Dort alle Kraft und Regsamkeit erstickend
Und allen meinen andern Gliedern raubend
Den nöth'gen Geist —

bekennt er selbst. Er verliebt sich in Isabellen, ohne jedoch von der moralischen Größe des schönen Mädchens innerlich berührt zu werden. Der sich ihm zeigende Widerstand der Tugend gegen den Aufruhr des Fleisches verhärtet sogar sein Gemüth, daß er Ascese, Doktrin, Pflicht, Alles über Bord wirft: er wird zum ungetreuen Statthalter, zum gewissenlosen Beamten, indem er gegen dasselbe Gesetz, dem er mit Strenge

Geltung verschafft, selbst zu sündigen sich nicht entblödet. Zwar kämpft er mit sich, doch der böse Engel in ihm schlägt jede bessere Regung in die Flucht. Einmal dem Bösen verfallen, geht er von der Sinnenlust zur Grausamkeit, von der Lüge zum Meineid über. Seiner Falschheit begegnet die Tugend, wie in der gewonnenen Liebesmüh, mit einem frommen Betruge: die scheinbar auf sein Drängen eingehende Isabella schiebt die von Angelo früher um schnöden Geldgewinn verlassene Braut Marianne unter und neutralisirt auf diese Weise nicht allein das Attentat des liebeglühenden Statthalters auf die Keuschheit, sondern macht auch seine frühere Treulosigkeit gegen die verstoßene Verlobte wett.

Der Herzog hat dies Alles aus seinem Versteck beobachtet und sogar dem Gegenspiele gegen Angelo's Ungerechtigkeit in eigner Person die erforderliche Direktion gegeben. Dem entlarvten Sünder läßt er allerdings Gnade angedeihen, jedoch nur auf die flehentlichen Bitten Marianne's und Isabella's, welchen es gelingt, nicht allein den ungerecht Liebenden dem Untergange zu entreißen, sondern auch das durch die wilde Begier ertödtete Rechtsbewußtsein in der Reue des Sünders wieder zum Leben zu bringen. — Wenn irgend wo, bekundet Shakespeare in M a a ß für M a a ß seine protestantische Richtung. Denn hier führt der Dichter den Beweis, daß das Amt nicht den Richter, das Kleid nicht den Träger deckt, sondern Jedermanns Thaten nach dem Maaße des Sittengesetzes gemessen

werden; nach dieser Seite hin hat Angelo's Figur etwas Tendenziöses.

Am erschütterndsten kommt die sich verirrende Liebe im Othello zur Erscheinung, in dem bejahrten Mohren von Venedig, dessen heldenhaftes Wesen die Neigung der jungen, schönen Senatorentochter Desdemona gewonnen hat, dessen heißblütige Natur jedoch von den Einflüsterungen seines bösen Engels, des Fähndrichs Jago, sich umgarnen, zur wahnwitzigsten Eifersucht hinreißen, der verleumdeten Unschuld den Untergang und schließlich sich selbst ein trostloses Ende bereiten läßt. — Othello's Leidenschaft, der vertrauensvollen, selbstlosen Hingabe entbehrend und dem Argwohn den ungezügelsten Spielraum gewährend, sucht in eifriger Verfolgung ihres Sonderinteresses lediglich das Ihre und verkehrt und verliert sich in den Irrgängen des krassesten Egoismus, so

— daß vergiftet wird die Knospe,
Daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt,
Und jeder künft'gen Hoffnung schöne Frucht.

Die Motive für diese Eifersucht, für die Leidenschaft, die nach Schleiermacher's geflügeltem Wort mit Eifer sucht, was Leiden schafft, schöpft der Mohr aus seiner eigensten Persönlichkeit. Wenngleich er als Kriegsmann und Held hochgepriesen dasteht, sein biederes Wesen, seine liebevolle, treue, edle Art selbst von seinem Widersacher gerühmt wire (Othello I, 3; II, 1), so scheidet ihn doch die dunkle Hautfarbe einer gering geschätzten Rasse von dem stolzen Patriziate Venedigs,

und seinen blühenden Töchtern. Er bleibt ein Fremdling in diesen Kreisen trotz seiner Verdienste um die Republik. Dazu kommt, daß sein schwarzwolliges Hauptthaar bereits die Silberfäden des gereiften Mannesalters durchziehen. Wenn dessenungeachtet seine Heldenkraft in einer vielumworbenen, jungen Tochter des anders gearteten Landes eine so ungeteilte Bewunderung hervorruft, daß sie über den Abstand der Jahre, den Rassenunterschied hinwegsehend, „ihn liebt, weil er Gefahr bestand", und er in gleicher Vergessenheit „sie liebt, um ihres Mitleids willen", so ist und bleibt dieser Seelenbund, der die Schranken der Sitte und Konvenienz mit kecker Zuversicht überspringt, widernatürlich. Die Ueberschreitung der Naturgrenze rächt sich bitter; das Bewußtsein seiner Häßlichkeit, seines Fremdseins unter einem Volke anderer Rasse, macht Othello für den geringsten Argwohn gegen die Beständigkeit jener Geistesliebe Desdemonens zugänglich. Sein durstiges Ohr saugt mit stets wachsender Begier die Einflüsterungen des tückischen Jago ein — der Eifernde, nur sein Ich im Auge Behaltende, untersucht, prüft nicht; die plumpesten Machinationen, Scheinbeweise, deren Nichtigkeit mit Händen zu greifen, sind hinreichend, jeden Funken gesunder Vernunft auszulöschen — seine Urtheilskraft sinkt von Stufe zu Stufe, wie die Zügellosigkeit seiner Einbildungskraft wächst. Derselbe Othello, der bei seiner Landung an der Küste von Cypern, nachdem er auf der Meerfahrt von der Geliebten getrennt gewesen, in die Worte ausbricht:

O meine Wonne!
Wenn jedem Sturm so heitre Stille folgt,
So mag er blasen, bis er Todte weckt;
Dann mag das müde Schiff die Meeresberge
Olympushoch erklimmen und so tief
Sich wieder tauchen, als der Hölle Grund.
Jetzt sterben wäre wohl das höchste Loos;
Denn meine Seele fühlt so reines Glück,
Nichts, fürcht' ich, bringt das dunkle Schicksal mehr,
Was dieser Wonne gleicht —

derselbe zartsinnige Liebende entäußert sich nach und nach, unter dem zersetzenden Einflusse der Selbstliebe, des edleren Teils seines Ichs dergestalt, daß er die Angebetete als „Dirne, freche Buhlerin, als giftig Unkraut" brandmarkt, sie in brutaler Weise mißhandelt und schließlich in das treuste Herz seinen Dolch zu versenken den Entschluß faßt.

Sobald ihm der Tod Desdemona's zur Notwendigkeit geworden, nimmt sein Wahn gewissermaßen Methode an. Bis hierher, so lange es in ihm gährt, ohne Haltung, schreitet er, mit sich einig, gefaßt, „milder als zuvor" zur That:

Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!
Laßt sie mich euch nicht nennen, keusche Sterne!
Die Sache will's.
Thu' aus das Licht — und dann — thu' aus das Licht! —
Ja lösch' ich dich, du flammenheller Diener,
Kann ich dein vorig' Licht dir wiedergeben,
Sollt' ich bereun; doch dein Licht ausgethan,
Du Meisterstück der herrlichen Natur —
Nie find' ich den Prometheusfunken wieder,
Dein Licht zu zünden. — Pflückt' ich deine Rose,

Nie kann ich ihr den Lebenswuchs erneu'n,
Sie muß, muß welken. (Küßt sie.) Dufte mir vom Stamme,
O würz'ger Hauch, der fast Gerechtigkeit
Ihr Schwert zu brechen zwingt. Noch einen! einen!
Sei wann du todt bist so; dann tödt' ich dich,
Und liebe dich nachher — noch einen, und den letzten!
So süß war nie so tödtlich. Ich muß weinen.
Doch sind's grausame Thränen; dieser Schmerz
Ist wie des Himmels — strafend, wo er liebt!

Wie zart und sinnig, und dabei wie raffinirt grausam! Die Sache will's! Die selbstische Liebe, die nur das Ihre sucht, bildet sich ein, der Gerechtigkeit Genüge leisten zu müssen. Mit derselben soldatischen Unerbittlichkeit, mit welcher der Feldherr Othello über die Trunkenheit und den Friedensbruch seines Lieutenants Cassio zu Gericht gesessen, redet sich der vermeintlich betrogene Gatte ein, der ihm gewordenen Verletzung seiner Ehre, für die er Zeit seines Lebens Alles gethan, ein Sühnopfer schuldig zu sein. In seiner Verblendung spielt der Wahnbethörte Ankläger, Zeuge, Richter und Henker zugleich und würgt die Unschuld, taub gegen alle Betheuerungen, gegen das rührendste Flehen. — Allerdings übt Othello, als er aus seinem Wahn erwacht, dasselbe strenge Richteramt über seine eigne That; er verurtheilt sich selbst zum Tode, vollzieht auch diesen Spruch. Das durch die irrende Liebe zu Falle gebrachte Heldenthum rafft sich so zum letzten nothwendigen Gerechtigkeitsakte auf. — Und diese Sühne ist des Dichters eigenste Erfindung, worin er von seiner Quelle, der Erzählung des

Giraldi Cinthio, wesentlich abweicht; bei alledem wird sie jedoch kaum im Stande sein, dem Zuschauer über das Quälende der Situation hinwegzuhelfen, so wenig wie die Folie, die Shakespeare dem heldenhaften Mohren in der Figur des schwächlichen, elenden Venetianers Rodrigo, des abgewiesenen Freiers Desdemona's, beigegeben hat, die Sympathie für den Bevorzugten wesentlich zu fördern geeignet sein dürfte. Othello's Gebahren wird immer mehr Entrüstung als Mitleid hervorrufen. Um so mehr Ursache hat der Darsteller, durch maßvolles Auftreten die Härten der Rolle zu mildern und einer realistischen Auffassung und Durchführung derselben nicht allzu freie Bewegung zu gestatten. Dies Maaßhalten wird er m. E. am einfachsten erzielen, wenn er mehr das gekränkte Ehrgefühl hervorhebt, als das Ueberschäumen des unter einer heißeren Sonne gezeitigten Temperaments, wenn er beim Erwachen und Wachsen der Eifersucht mehr das Psychologische, als das Naturalistische pointirt, und wo den Helden das heiße Blut über die Schranken hinausreißt, durch Verweilen bei den eingestreuten lyrischen Partien den verletzenden Eindruck, dem ohne eine künstlerische Behandlung der Rolle die Erscheinung des rasenden Afrikaners verfallen muß, abzuschwächen sucht.

Othello ist bisher immer Bühnenstück geblieben, nicht allein, weil es ein interessantes Problem — die Geistesliebe eines verschiedenen Rassen angehörigen Paares — in der spannendsten Weise behandelt, sondern

auch, und zwar hauptsächlich, weil es sich im kunstvollsten Aufbau dramatisch entwickelt und die Handlung als Produkt des seelischen Entwicklungsganges des Handelnden fortschreiten läßt und zur Katastrophe führt. Je glänzender die Dichtung sich erweist, um so mehr müssen die darstellenden Künstler sich berufen fühlen, den Stachel, den der Stoff dieser Mustertragödie in sich birgt, durch eine gehaltene Gestaltung des Hauptcharakters weniger verwundbar zu machen. Hamlet's Lehre an die Schauspieler in Helsingör ist hier so recht eigentlich zu beherzigen:

> Mitten in dem Strom, Sturm und um so zu sagen Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt.

II.

Schiller nennt die Liebe „die Königin der Seelen, deren Hoheit sich jedes Element unterwerfen müsse", und allerdings an den bisher erörterten Charakteren dürfte sich das deutsche Dichterwort in eminentem Sinne bewahrheiten. Zuweilen begiebt sich jedoch Eros dieser seiner Herrschermacht und kleidet sich in das bescheidene Gewand der Abhängigkeit, indem er sich der stärkeren Gewalt der Thatsachen unterordnet. Wo die Liebe sich selbst Zweck ist, macht sie sich in unwiderstehlicher Weise Alles dienstbar, was in ihr Bereich eintritt; wo sie indessen davon abstrahirt, sie selbst sein zu wollen, wo sie äußern Einwirkungen ein Uebergewicht einräumt,

fügt sie sich auch andern Zwecken, weil sie nicht minder zu dienen gelernt hat.

Shakespeare bringt diese Abhängigkeit der Liebesverhältnisse, sei es von gewissen Gegenwirkungen, sei es von Zufälligkeiten der Außenwelt, in einer ganzen Reihe von erotischen oder doch wenigstens erotisch gefärbten Charakteren zur Erscheinung, und wenn wir diese Repräsentanten der sich den Thatsachen assimilirenden Liebe (Fancy) bestimmten gemeinsamen Gesichtspunkten unterstellen wollen, so werden wir wohl in erster Linie den Zweck ins Auge zu fassen haben, den der Dichter bei Darstellung der Liebe in den Banden der Situation verfolgt haben mag. Derselbe scheint mir ein doppelter zu sein: ein tendenziöser und ein rein pragmatischer — tendenziös in den beiden satyrischen Stücken Verlorene Liebesmüh und Troilus und Cressida, sowie in der Parodie des Sommernachtstraums, rein pragmatisch dagegen in der Mehrzahl der Komödien, in welchen es dem Dichter darauf ankommt, für den Verlauf der Handlung, namentlich der erotischen, erheiternde Zufälligkeiten bestimmend eintreten, die Laune, die Situationskomik frei walten zu lassen, nicht minder in einigen Tragödien, in welchen sich als Zwischenfall ein Liebesverhältniß in eine ernste, nichterotische Handlung eingeschoben vorfindet, wie in der Historie Heinrich VI., I. und II. Theils, ingleichen im Lear und Hamlet. Hier wird Eros lediglich zur Vervollständigung der Charakterbilder gewisser Handelnden (des Lords Suffolk, des Bastard Edmund und des

Dänenprinzen Hamlet), also nur episodisch, so zu sagen als sekundärer Beiläufer zur Haupthandlung verwendet.

Nirgends verfällt bei Shakespeare die Liebe in eklatanterer Weise dem Komischen, nirgends muß sie mehr mit sich spielen lassen, als, wie schon der Titel der Komödie andeutet, in der Verlorenen Liebesmüh, in der Satire des Dichters auf den angekünstelten Bildungstrieb des Elisabethischen Zeitalters. Sie läßt sich hierin herbei, das ascetische Gelöbniß des Königs von Navara und seiner drei Hofherrn:

Für Gold, Pracht, Liebe abgestumpft zu sein
Und nur zu leben in der Weisheit Hain,

die Narrheit dieses Wissenschaftsbundes zu Falle zu bringen und die akademische Schul-Erotik an sich selbst ihre ironische Buße vollziehen zu lassen. — Wir sehen hier Eros im Dienste des Spottes selbst spöttisch angehaucht, mitten im Getriebe scherzhafter Intriguen, bald Spielball der Laune, bald selbstthätiger Intriguant:

Denn Lieb' ist voll Eigensinn und Unart,
Muthwillig wie ein Kind, abspringend, eitel,
Erzeugt durch's Aug' und deshalb gleich dem Auge,
Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasien,
Und wechselt bunt, wie in des Auges Spiegel
Der Dinge Wechsel schnell vorüber rollt.

Wenn der neckische Knabe im leichtgeschürzten Spiele der Natur über die Unnatur zum Siege verhilft, so ist es eben nur die Laune des Zufalls, mit der er gegen

die ascetische Marotte der Philosophen operirt und dieselbe in die Flucht schlägt.

Der hervorragendste der durch die Liebe ad absurdum geführten Wissenschaftsbündler ist der lustige Biron eine gesunde Natur, so ehrlich wie scharfsichtig, der nicht allein das Nutzlose des Enthaltsamkeitsgelübdes von vornherein durchschaut hat, sondern es auch schmucklos ausspricht:

Ei, jede Lust ist eitel — die zumeist,
Die sich, mit Pein erkauft, als Pein erweist.
Wie, wenn du peinlich spähst in einem Buch
Nach Licht der Wahrheit, aber dein Gesicht,
Geblendet von der Wahrheit, schaut nur Trug.
Licht, das nach Licht sucht, stiehlt dem Licht das Licht.
Eh' du das Licht entdeckst im dunkeln Graus,
Wird blind dein Auge und das Licht geht aus.
Drum sieh', wie man dem Auge Lust bereitet,
Indem sich's auf ein schön'res Auge wendet,
Das uns verwirrt zwar, doch zugleich uns leitet
Und uns das Licht schenkt, das uns erst geblendet.
Solch' Studium ist glorreicher Sonnenschein,
Den zu erspähn nicht freche Blicke nützen.
Was kommt heraus bei ew'gen Plackerei'n?
Aus fremden Büchern morsche Meinungsstützen.
Den ird'schen Pathen aller Sphärenreihn,
Die jeden Fixstern dir bei Namen nennen,
Nutzt doch nicht mehr der hellen Nächte Schein,
Als denen, die lustwandelnd keinen kennen.
Wer zu viel weiß, weiß Dunst. Zum Namen-Leihn
Gehört nichts weiter als Gevatter sein.

Obwohl er prognostizirt:

Dies Muß macht Alles noch, was wir geschworen

Drei Jahre lang dreitausend Mal zu Schanden;
Denn Jedem sind die Triebe angeboren,
Die keine Kraft, nur Gnade hält in Banden —

geht er auf den Plan des Königs ein, weil ihm die gelehrte Mummerei Spaß macht, und darum kommt er auch in humoristischer Sophistik über den offenbar in Aussicht stehenden Bruch des Gelübdes hinweg. So wie er sieht, daß einer nach dem andern seiner Genossen dem natürlichen „Triebe" verfällt, verfolgt er dieselben mit der ganzen Schärfe seines beißenden Witzes, und sofern er sich selbst nicht verschont und das Mittel durch welches das Gelübde zu Fall gebracht wird, die Liebe zusammt den Gegenständen ihrer Zuneigung ironisirt, wird er zum liebenswürdigsten Humoristen, dem selbst das ehrliche Bestreben nicht fehlt, sich alles Ernstes der verrätherischen Leidenschaft zu der schwarzäugigen Rosaline entschlagen zu wollen.

Das direkte Gegenteil Biron's ist der junge König, ein geborener Doktrinär, steif, pedantisch, in dem nicht Wissensdrang, sondern lediglich die Eitelkeit jene seltsame Enthaltsamkeits-Idee zur Erscheinung gebracht hat. Dafür überwältigt ihn aber auch Eros zuerst und am heftigsten. Der ehrliche Biron giebt ihm Schuld, er sei der Verliebteste von Allen. Das Sonett, das er an die von ihm angebetete Prinzessin von Frankreich richtet (IV, 3), athmet auch die leidenschaftlichste Gluth. Seine Versuche, diese Flamme und den Bruch des Gelübdes vor den Eidesgenossen zu bergen und vor seinem

Gewissen als entschuldbar darzustellen, stempeln ihn zum verstocktesten der Sünder.

Der Dritte im Bunde, Longaville, „ein Mann von edeln Gaben, geschickt in Kunst, in Waffen hoch gepriesen, um Nichts zu tadeln, als um kecken Witz mit allzudreistem Willen“, macht sich wenigstens über den Eidbruch keine Illusionen, schiebt jedoch die Verantwortung hierfür seiner „Herzenskaiserin“, der süßen Maria zu, wobei er schließlich eine höchst bedenkliche Moral entwickelt:

Ein Schwur ist Hauch; ein Hauch ist Dunst — von mir
Als Erde saugt dein holder Sonnenschein
Den Dunstschwur auf, und jetzt ist er in dir.
Ist er gebrochen, ist die Schuld nicht mein.
Brach ich ihn? — Welcher Narr wird sich besinnen,
Kann Eidverlust ein Paradies gewinnen;

Auch Dumaine, der vierte Stoiker, „der wohlerzogene junge Mann, zu schaden kräftig, doch dem Bösen fremd, durch Herzensgüte, Witz und Schönheit gleich geschmückt“, der Jüngling, der es offenbar mit dem Plane des Königs am Ernstesten gemeint hat, weil in ihm eine philosophische Ader steckt, ein gewisser idealistischer Zug, der ihn von dem mehr realistisch gehaltenen Lebensvirtuosen Longaville wesentlich unterscheidet, bekennt sich in einem reizvollen, sinnigen Liebesgedicht an seine Käthe schuldig, und plädirt nur für mildernde Umstände, indem er geltend macht, Käthe's Schönheit sei so überwältigend, daß sie selbst einen Zeus zu Falle gebracht hätte.

Diesem ironisirenden Spiele der Liebeslaune biegt das karrikirte Verhältniß des spanischen Betteldons, des gespreizten Armado zur Bauerndirne Jaquenetta ein erheiterndes Paroli. Eros, während er die Wissenschaftler hänselt, muß es über sich ergehen lassen, in der verkehrten, schwülstigen Leidenschaft des albernen Miles gloriosus selbst genarrt zu werden, dem Lächerlichen zu verfallen. Noch mehr, der lose Schelm kommt nicht einmal bei den von ihm angezettelten Händeln zum Ziele, indem sich seine „Mühe vorerst als verloren" ausweist und ein ernstes Ereignis, der Eintritt einer Hoftrauer, dem neckischen Uebermuthe eiu jähes Ende bereitet, so daß, wie Gervinus sich ausdrückt, gegen die Gewohnheit des Lustspiels „Hans sein Gretchen" nicht einmal heimführt, vielmehr dieser Erfolg in weite Ferne gerückt wird. —

Während hier die Satire in heitern Wendungen sich ergeht, läßt sie sich in Troilus und Cressida in ihrer ganzen Schärfe und Bitterkeit los. Das in seinen Sonetten mehrfach variirte Thema, das in dem Schlußwort des 147. gipfelt:

For I have sworn thee fair, and trought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night —

scheint der Dichter in dieser Tragi-Komödie auch dramatisch behandelt zu haben. Das Werk originirt aus derselben dunkeln Zeit pessimistischer Anschauungen, in welcher Shakespeare den Othello und den Timon von Athen dichtete. Was Wunder, daß er sich getrieben fühlen mochte, wie Karl Eitner treffend be-

merkt[1]), in diesem Drama des absoluten Widerspruchs den Ingrimm über so manche Erscheinungen des Weltenlaufs durch eine Art von Göttergelächter über die Tollheit der Menschen loszuwerden.

In den Mittelpunkt des bunten trojanischen Kriegsgemäldes stellt er den Liebeshandel zwischen dem Priamssohn Troilus und der schönen, in Troja gefangen gehaltenenen Tochter des Griechen-Priesters Calchas hinein, ein Verhältniß, das sich nicht gerade durch Sauberkeit auszeichnet und eben deshalb zur satyrischen Behandlung anreizen mochte. Wie Cressida das Konterfei der Modedamen zur Zeit des lustigen Altengland darstellt, so wird im Troilus der Typus der jeunesse dorée, der jugendlichen Vornehmen damaliger Zeit gezeichnet, die durch die Buhlerkünste der Londoner Lionnen angelockt und verliebt gemacht, in's Garn gehen, um mit ihrem Liebeswahne Schiffbruch zu erleiden. Demgemäß ist der junge Troerprinz mit der ganzen Empfänglichkeit der leicht erregbaren Jugend für ritterliches Wesen ausgestattet; Ulysses rühmt ihn (Troilus und Cressida, IV, 5) als

— fest von Wort,
In Thaten redend —
Offen und frei von Herzen und von Hand.

Im Feuer seines Jugendmuthes begegnet er den ältern Brüdern, dem bedächtigeren Helden Hektor und

---

[1]) Jahrbuch III, S. 287.

dem Priester Helenus im Kriegsrathe der Troer mit keckem, vorlautem Trotz:

— Schwatzt ihr von Gründen,
So schließt die Thor' und schlaft. Mannheit und Ehre
Gewännen Hasenherzen, mästeten
Sie sich mit Gründen – Grübeln und Erwägung
Macht blaß die Lebern, lähmt die frische Regung —

und die Friedensmahnungen der Seherin Cassandra weist er mit unverhaltenem Hohne zurück. Als echter Ritter glüht er mit derselben Ueberschwenglichkeit wie für die Kampfesehre so für die Dame seines Herzens. Obgleich er mit seiner phantastischen Anbetung an eine Schöne gerathen ist, die Ulysses auf den ersten Blick als leichtfertig erkannt hat und brandmarkt:

An ihr spricht Alles, Augen, Wangen, Lippen,
Ihr Fuß selbst spricht; es blickt der üpp'ge Sinn
Aus jedem Glied ihr und Gelenk des Körpers —

so sieht seine urtheilslose Verliebtheit in Cressida nur das Ideal aller Weiblichkeit. Im arglosen Glauben an die Treue seines Mädchens und in der Uebernommenheit seiner Gefühle ergeht er sich gegen den Griechenfürsten Diomedes, der die Schöne gegen den gefangenen Troer Antenor auswechselt, in renommistisch schwülstigen Tiraden, indem er ihm mit der Mahnung: „sie gut zu halten, weil er's ihm heiße", die Drohung in's Gesicht schleudert:

Denn beim furchtbaren Pluto! thust du's nicht,
Wär auch dein Schutz Achilles ries'ge Wucht —
Du hast gelebt!

Dem Phantastischen dieses Liebesfiebers entspricht die Enttäuschung, als dem Verliebten der handgreifliche Beweis von Cressida's Untreue, mit der sie sich eben so leicht als frivol dem Stutzer Diomedes an den Hals wirft, in Calcha's Zelte geführt wird. Seiner Entrüstung macht der Betrogene in den üblichen überschwenglichen Drohungen gegen den Galan der Dirne Luft, die schließlich darauf hinauslaufen, daß Diomedes bei Gelegenheit des so pomphaft angekündigten Zweikampfs dem jungen Troerprinzen sein Streitroß, einen „feinen Hengst" abnimmt und die Beute der galanten Dame zusendet (V, 5). Bei Homer[1]) wird Troilus nur als ein früh gefallener Sohn des Priamus leichthin erwähnt; Shakespeare läßt uns über sein demnächstiges Schicksal im Ungewissen — nur einmal noch tritt er kämpfend im Schlachtgewühle auf und schließt das Drama mit einer Klage auf Hektor's Fall und einer Verwünschung auf Pandarus, den Oheim der falschen Cressida, dem Begünstiger seiner Liebesthorheit.

So verrinnt die Tragiekomödie ohne dramatischen Ausgang im Sande. Dem Dichter genügt es, den Betrug des Mädchens und das Nichtige des Verhältnisses konstatirt zu haben; die Satire über den Wankelmuth der Londoner Schönen ist damit erschöpft, diese Art der grillenhaften, unbeständigen Liebe (Fancy) zur Genüge gekennzeichnet. —

Die Absicht des Dichters bei Verwendung der

---

[1]) Ilias XXIV, v.257.

Liebe zu tendenziösen Zwecken tritt wohl kaum deutlicher zu Tage, als im Sommernachtstraum, in dem reizvollen Schattenspiele, in dem Alles Caprice, Alles Laune ist, Eines das Andere und Jedes sich selbst parodirt, und das Ganze, wie Ulrici ausführt, als Illusion sich darstellt.[1]) Am buntesten treibt es das Doppelpaar, dessen erotische Beziehungen sich in die wunderbarsten Zufälligkeiten und Irrungen verwickeln. Demetrius, früher in Liebe zu Helena, hat diese verlassen und wirbt um die Geliebte seines Freundes Lysander, Hermia, von dem Vater derselben begünstigt. Um dessen Machtgebote zu entgehen, fliehen Lysander und Hermia in einen Wald bei Athen, bis wohin die väterliche Gewalt sie nicht erreichen kann, verfolgt von Demetrius, dem wiederum die verschmähte Helena nachläuft. Ein Zauberspuk der Elfen richtet hier unter den Flüchtigen eine heillose Verwirrung an, indem beide Jünglinge in Folge des ihnen in die Augen eingeträufelten Saftes der Blume Lieb'-im-Müßiggange, in Helena verliebt, und Beide von Hermia abwendig gemacht werden, die, vorher von Zweien angebetet, auf einmal gänzlich verlassen dasteht. Oberon, der Elfenkönig, bemerkt zur rechten Zeit den von seinem dienstbaren Geiste Droll angerichteten Spuk und stellt durch ein Gegenmittel das frühere Verhältniß Lysander's zu Hermia wieder her, indem er es bei den Wirkungen jenes Zaubersaftes auf Demetrius beläßt und so die Paare Lysander-Hermia und Demetrius-Helena vereinigt.

---

[1]) Ulrici, Dramatische Kunst Shakespeare II, S. 233 u. ff.

Wie über das ganze Treiben der Sommernachtstraumgestalten in dem Zauberwalde bei Athen verbreitet sich auch über die Charaktere der beiden Liebhaber ein magisches Helldunkel, aus dem nichts destoweniger wie auf einem Rembrandt die Köpfe der jungen Athener deutlich hervortreten. Lysander ist offenbar edler gestaltet, als sein Freund und Nebenbuhler, ruhiger und bestimmter. Gegen den Spruch des Vaters, wie seines Fürsten, der ihm die Geliebte weigert, reagirt er durch Hermia's Entführung. Nur das sinnbethörende Zauberkraut Droll's entrückt ihn seinem Ich; den bis dahin zartsinnig Liebenden faßt ein plötzlicher Widerwille gegen seine Angebetete, daß er sie in nichts weniger als galanter Weise von sich wegschilt — indessen, durch Oberon's Entzauberung „zum natürlichen Geschmack genesen", kehrt er zu seinem frühern Wesen zurück. Demetrius dagegen, flatterhaft, unwirsch, fahrig, ohne Selbstvertrauen, ein Poltron, der sich an den Vater wenden muß, um Gegenliebe zu erzwingen, gewinnt erst Haltung durch den Zauberspuk, der seine ungestüme Schroffheit sogar zu einem ruhigen Humor verkehrt. — Beide Liebhaber tauschen sonach Rollen und Charakter: der Eine tauscht nur sein früheres Selbst wieder ein, während der Andere zu seinem wahren Glücke vertauscht bleibt! Alles Fancy'[1])

Ebensowenig wie bei der tendenziösen Verwendung der bisher besprochenen Liebeshändel legt es der Dich-

[1]) Vergl. übrigens Oechelhäuser, Jahrbuch V, S. 319. Dr. Wölfell, Nürnberger Album d. 1852, S. 120 u. ff.

ter in einer Reihe von Lustspielen darauf an, die Liebe in ihren vertiefenden Erregungen darzustellen. Wenngleich Eros darin meist den Angelpunkt bildet, also pragmatisch von Bedeutung ist, so abstrahirt hier der Autor von allen ethischen Erwägungen, indem er dem leicht geschürzten Spiele um des Spieles willen, den Zügel schießen und das Pragmatische, die Situation durch sich selbst wirken läßt!

Von diesen Intentionen scheint mir die Konzeption der kunstvollsten aller Komödien, des Kaufmanns von Venedig und besonders die Zeichnung der darin handelnd auftretenden Liebhaber ausgegangen zu sein. — Bassanio, der Venetianer, der Kavalier von ebenso feinen Formen, wie nobler Gesinnung, freit um Portia, die Erbin von Belmont, zunächst um ihrer Reichthümer willen. Er gesteht ganz offen:

Wie sehr er seinen Glückstand hab' erschöpft,
Indem er glänzender sich eingerichtet,
Als seine schwachen Mittel tragen konnten.
— Seine Sorg' ist bloß,
Mit Ehren von den Schulden loszukommen,
Worin sein Leben, etwas zu verschwend'risch,
Ihn hat verstrickt.

Daß die reiche Porzia, auf die er sein Auge geworfen, schön ist, „und schöner als dies Wort, von hohen Tugenden", steht bei dem jungen Edelmann erst im zweiten Artikel seines Liebeskatechismus, und da er selbst ein feiner Mann, hübsch und stattlich sich ausnimmt, so ist es eben kein Wunder, daß er „von ihren Augen einst holde, stumme Botschaft empfing",

die ihn ermuntert, mit den nöthigen Mitteln zur Brautfahrt von seinem Freunde Antonio ausgestattet, das Wagniß der für Porzia's Liebesglück allein präjudizirlichen Kästchenwahl zu bestehen. Gewitzigt, wie er ist, trifft er das rechte Kästchen und gewinnt auf diese Weise die Hand und die Reichthümer der von ihm begehrten Braut. — Als sein Trabant figurirt neben ihm der lustige Graziano, nicht bloß sein Begleiter auf der Brautfahrt nach Belmont, sondern auch sein Seitenstück beim Werbeakt, indem er Porzia's Dienerin, die muntere Nerissa, acceptabel findet und hierbei in die Position geräth, von dem Treffer Bassanio's auch für seine Lebenslage Nutzen zu ziehen.

Denn werbend hier, bis ich in Schweiß gerieth,
Und schwörend, bis mein Gaum von Liebesschwüren
Ganz trocken war, ward ich zuletzt — geletzt
Durch ein Versprechen dieser Schönen hier,
Mir Liebe zu erwiedern, wenn eu'r Glück
Ihr Fräulein erst gewönne.

Ein allzeit aufgeräumter, dabei witziger Schwadroneur, gerirt er sich, wenn auch als Gentleman, doch eben so derb, wie sein Freund Bassanio fein ist. Lorenzo endlich, ebenfalls vom Gefolge des venezianischen Patriziers, ist in die Tochter des reichen Juden Shylock verliebt und entführt das hübsche Kind vom Stamme Israel zusammt einem recht erklecklichen Theile des väterlichen Reichthums, weil sie eine gute Partie, graziös ist und die nöthige Pietätlosigkeit besitzt, sich von dem väterlichen Hause wie von dem

Glauben Israels loszulösen. Lorenzo, von leichterem Genre, als sein Patron, wie seine Entführungsaffaire schon kund giebt, ist ein phantastischer Schwärmer, ein Mondnachtsplauderer, ein lyrisch sentimentaler Amoroso. — Alle drei Liebhaber im Kaufmann von Venedig haben das mit einander gemein, daß ihnen die Leidenschaft nicht eben tief geht und sich als abhängig darstellt von äußern pragmatischen Einwirkungen, von Kästchenwahl und Entführungszauber, im Graziano sogar als eine zwiefach bedingte Liebe, als duplex conditio suspensiva, subjektiv wie objektir komisch.

Wie im Kaufmann, präsentirt sich Eros auch in den lustigen Weibern von Windsor finanziell angeflogenen — nur noch unverhüllter. Ganz abgesehen von Falstaff's Liebeshändeln, die der alte bankerutte Schlemmer mit den aufgeräumten Bürgersfrauen anzettelt, und nur als Spekulation auf die Geldbeutel ihrer Männer, begüterter Shopkeepers, kultivirt, bekennt Fenton, der professionirte Liebhaber des Lustspiels, der Freier von Jungfer Anna Page, ganz schmucklos:

Zwar leugn' ich nicht, daß deines Vaters Reichthum
Der erste Anlaß meiner Werbung war,
Doch werbend fand ich dich von höherm Werth,
Als Goldgepräg und Beutel, wohl versiegelt,
Und deines Innern echte Schätze sind's,
Wonach ich einzig trachte.

Wie dem Bassanio, hat ihm „Verschwendung sein Gut geschädigt durch früheres Schwärmen mit seinen wilden Freunden“, und darum hegt der Vater Page

um so begründetere Bedenken, „er möge die Tochter nur um ihres Geldes willen lieben", als er, der Kavalier, „zu hoch von Abkunft sei" für das einfache Bürgermädchen. Wie Bassanio, gewinnt auch er die Braut durch einen Zwischenfall, nur nicht so ehrlich wie dieser, sondern durch eine Prellerei der Eltern und der beiden andern von dem Ehepaar Page begünstigten Bewerber, unterstützt von dem niedlichen Aennchen, die dem hübschen eleganten, wenn auch verarmten Edelmanne vor dem albernen Junker Schmächtig und dem närrischen Doktor Cajus ohne Zögern den Vorzug giebt.

Das graziöseste aller Lustspiele, den heiligen Dreikönigsabend oder Was Ihr wollt, bezeichnet W. König[1]) als das komische Gegenstück zu Romeo und Julia, als die Komödie der Liebe, d. h. des phantastischen Gebildes der Neigung und Einbildung zugleich (Fancy). Und allerdings — hierin ist Alles liebeskrank, von dem Herzog Orsino bis auf die Clowns, die Junker Bleichenwang und Rülp herab, selbst den puritanischen Haushofmeister Malvolio nicht ausgenommen, den Inbegriff steifleinener Aufgeblasenheit, salbungsvoller Eitelkeit, ehrenhafter Geckenhaftigkeit. Von demselben Fieber sind auch die darin agirenden Frauen — die Gräfin Olivia, die um Liebeslohn dienende Viola, sowie die muntere Kammerzofe Maria — angesteckt. Das Ganze, Haupthandlung wie Episode, ist die reizvollste Beweisführung für den Satz:

---

[1]) Jahrbuch VIII, S. 202 ff.

so full of shapes is fancy,
That it alone is high-fantastical.

Als ein solches Gemisch von Verliebtheit und Phantasterei tritt uns der eine Amante von Fach, der Herzog Orsino, entgegen, der Schwärmer, der, „in frischer, fleckenloser Jugend blühend, von Gestalt und und Gaben der Natur ein feiner Mann", sich in eine unerwiderte Leidenschaft zur Gräfin Olivia hineinredet, offenbar, weil ihn die Regierungssorgen um sein Herzogthum Illyrien nicht allzusehr drücken und er nichts Besseres zu thun hat, als sich auf Blumenmatten träumend zurückzuziehen und sich in die Musik, „der Liebe Nahrung", zu versenken. Er gefällt sich unverkennbar in der Rolle des verschmähten Liebhabers, „sein Gemüth wie ein Opal in allen Farben spielen" zu lassen. Obwohl abgewiesen, schickt er beharrlich seiner Spröden Liebesbetheuerungen und Pfänder seiner Neigung zu. Ueber dieser Phantasterei, so wie er ist und sich selbst charakterisirt:

Unstet und launenhaft in jeder Regung —

übersieht er ganz, daß er eigentlich in latenter Liebe zu Viola steht, seinem verkleideten Pagen, dem Postillon d'amour; die treuen Dienste des Mädchens müssen ihm erst die Augen darüber öffnen, daß er in ihr „seiner Liebe Braut" zu suchen habe:

Orsina's mistress and his fancy's queen,

und so fällt diesem Schmachter ohne sein Verdienst der werthvollste Besitz zu — Viola, das Mädchenideal. — Von anderem Schrot und Korn ist der zweite Lieb-

haber ex professo, der Zwillingsbruder Viola's, Sebastian, ein gesunder, frischer Bursch, auch der geistige Zwilling seiner Schwester. Auch ihm fällt die Liebe, so zu sagen, in den Schoß; der Aehnlichkeit und darum der Verwechselung mit Violen hat er es zu danken, daß sich ihm die Gräfin Olivia, die von einer heftigen Leidenschaft zu dem verkleideten Liebesboten des Herzogs ergriffen ist, bei der ersten Begegnung ohne Weiteres an den Kopf wirft. Doch er besinnt sich nicht lange:

> Wo weht dies her? wie dünkt es meinem Gaum?
> Bin ich in Wahnsinn oder ist's ein Traum?
> Tauch' meinen Sinn in Lethe, Phantasie!
> Soll ich so träumen, gern erwach' ich nie!

Munter zugreifend, geht er mit Olivien zum Traualtar. So bietet sich in dem Zwillingspaar der Geschwister das Heilmittel von selbst, woran die krankhaften Liebesgrillen des Herzogs und der Gräfin gesunden.

In der Nachbildung der Menächmen des Plautus, in der Komödie der Irrungen, die allgemein und mit Recht für eine Jugendarbeit des Dichters gehalten wird, haftet das Interesse weniger an der Zeichnung der Charaktere, als vielmehr an der Komik der verwirrenden Situationen, die durch die frappante Aehnlichkeit der sich einander fremden Zwillingsbrüder hervorgerufen werden. Diese beiden Antipholus, von welchen der Eine in Ephesus ansässig, der Andere nach dort von Syrakus zugereist ist, lassen sich ihrer äußern Konformität ungeachtet in der Charakteristik recht wohl auseinander halten. Der Eine, der Epheser, mit der

eifersüchtigen Adriana verheirathet, hat die Ehestandsschule nicht ohne Erfolg durchgemacht: er ist eine praktische Natur, die sich in allen Lebenslagen zu helfen weiß. Dazu kommt, daß ihm, dem in Ephesus Angesessenen, Alles bekannt, geläufig ist, was seinem Auftreten eine Sicherheit giebt, die dem fremden Zwillingsbruder fehlt. Dafür treffen ihn aber auch die unangenehmen Folgen der Verwechselungen mit dem Bruder ausnahmslos. Der Letztere, der Syrakuser, der eigentliche Amante des Stücks, gerirt sich zurückhaltender, galant gegen Adriana, seine Schwägerin, die ihm als solche bisher unbekannt geblieben ist, schwungvoll in der Bewunderung Lucianens, der Schwester Adriana's, in die er sich sterblich verliebt nnd die er demnächst nach Entwirrung des Knotens als Gattin heimführt. Kurz, er ist idealer angelegt, als der realistische Epheser. Freilich steht sein Liebesverhältniß zu Lucianen gegen den Kern der Handlung — die durch die Aehnlichkeit der Brüder herbeigeführten Irrungen — zu sehr im Hintergrunde, als daß dasselbe auf den pragmatischen Verlanf der Komödie von wesentlichen Einfluß sein könnte.

In der Widerspenstigen Zähmung dagegen ist wieder die Handlung durchweg erotisch. Der reiche Herr Baptista Minola von Padua hat zwei heiratsfähige Töchter, von welchen die eine, Bianca, sich eben so sehr durch Schönheit als Sanftmuth auszeichnet, während ihre Schwester Käthchen „zwar jung und schön, erzogen wie der Edelfrau gebühret, doch unerträglich

bös und wild ist, zänkisch und trotzig über alles Maaß." Zu beiden finden sich Freier; zu der vielumworbenen Bianca unter Andern ein junger Student, Lucentio, der nach Padua gekommen ist, um „des Studirens Zeit der Tugend und der Philosophie" zu weihen; zu der allgemein gemiedenen Katharina Petruchio, ein junger Edelmann, den

> der Wind, der durch die Welt die Jugend treibt,
> Sich Glück wo anders, als daheim zu suchen,
> Wo uns Erfahrung spärlich reift —

aus Verona nach der Musenstadt geführt hat. Beide beginnen alsbald ihre Werbung: der auf die Zustimmung seines Vaters angewiesene und derselben nicht sichere Lucentio durch allerhand Intriguen, der freie, selbständige Petruchio durch offenes Vorgehn. Beide gelangen zum Ziele. — In Lucentio haben wir den jungen eleganten fils de famille vor uns, wie er sich bei Molière häufig vorfindet, gewitzt und stark auf die väterliche Nachsicht rechnend, die ihm schließlich auch immer zu Theil wird. Insofern nähert sich der um Bianca freiende und außer der ars amandi auch die Kunst zu prellen mit Glück betreibende Student der romanischen Liebhaberschablone, während Petruchio durch und durch individualisirt ist. Dieser junge, selbstbewußte, scharfsichtige Veronese, der „zur reichen Heirath" nach Padua gekommen ist —

> Denn Gold muß klingen bei dem Hochzeitstanze —

hört kaum von dem hübschen, zänkischen Käthchen, als es auch sofort bei ihm feststeht, sich an sie zu machen,

— tobt sie gleich so laut,
Wie Donner, wenn im Herbst Gewitter kracht.

Das Problem, dies störrische Ding, das er begehrenswerth findet und auf den ersten Blick als wandlungsfähig erkennt, in die Kur zu nehmen, reizt ihn um so mehr, als alle Welt, selbst der alte Herr Minola, an den Erfolgen seiner Heilmethode zweifelt. So setzt er seine pädagogischen Experimente in's Werk, eines immer drastischer, als das andere; unbekümmert darum, welchen Eindruck seine Persönlichkeit auf das Herz der Widerspenstigeu macht, steuert er auf das eine Ziel los, durch das rücksichtsloseste Ueberbieten des Zankteufels, Beelzebub auszutreiben. Seine Erziehungsversuche gehen allerdings bis hart an die Grenze des Erlaubten; da sie jedoch nur Mittel zum Zweck sind und sich als in guter Absicht angewendet manifestiren, so können sie um so weniger verletzen, als die Prozeduren Petruchio's von dem ergötzlichsten Humor gewürzt sind. Selbst der Zusatz von Selbstsucht in der Charakteranlage des Heilkünstlers, der Umstand, daß er in erster Linie um seiner selbst willen und um sich ein gefügiges Weib zu schaffen, dies Alles vornimmt, ist in der That nicht dazu geeignet, unsere Sympathie in Frage zu stellen, sofern solcher Egoismus nichts Ungesundes, Widernatürliches in sich birgt. Auch hier, wie beim Othello, liegt es wesentlich in der Hand des Darstellers, durch Pointiren einer heitern Gemüthlichkeit, sowie durch Hervorheben des pädagogischen Zwecks, der die Schroffheit der angewendeten Mittel als Maske erscheinen läßt, die Rolle

behaglich, humoristisch zu gestalten. Die logische Klarheit in der Entwickelung des Charakters, der am Schlusse sich kund giebt, so wie er von Haus aus veranlagt ist, als die gesunde, praktische, liebenswürdige Gentleman-Natur, wird dem Schauspieler für eine wirkungsvolle Darstellung wesentlich zu Hilfe kommen.

Ein ähnlicher Gegensatz tritt uns in dem Liebhaberpaar der Komödie Viel Lärm um Nichts in dem Grafen Claudio und Signor Benedict von Padua entgegen, nur daß hier der Humor des Letztern das Seinige thun muß, um die Charakterlosigkeit des Erstern erträglich zu machen. Claudio, der Günstling des Prinzen von Arragon, wird als ein Kavalier geschildert, der sich im Kriege ausgezeichnet hat. Er ist von einnehmendem Aeußern und von feinen Formen, so daß er im Nu die Zuneigung der schönen Hero und das freudige Jawort des Vaters Leonato gewinnt. Freilich hat er nicht einmal den Muth gehabt, selbst für sich zu werben, und als ihm eingeredet wird, sein Freiwerber, der Prinz von Arragon, nehme das „Vogelnest für sich aus“, hat er sich alsbald mit dem Gedanken getröstet: „Hero, fahr wohl!“ Von der Oberflächlichkeit seiner Empfindung, sowie von der Unreife seines Urtheils zeugt vor Allem der Mangel an Vertrauen, die sinnlose Leichtfertigkeit, mit der er sich von dem plumpen Bastard Juan täuschen läßt, nicht minder die Bereitwilligkeit, die Geliebte aufzugeben und demnächst, nachdem der Trug des Bastards zu Tage gekommen, anstatt der für todt ausgegebenen

Hero die angebliche Verwandte derselben unbesehen zum Altar zu führen. Wahrhaft knabenhaft ist die Rache, die der Amoroso an der vermeintlich ungetreuen Verlobten nimmt, ihre Beschimpfung bei der Trauung vor der Familie, vor den Hochzeitsgästen. „Ein honigsüßes Grafenstückchen! wahrhaftig!“ das an seiner unbarmherzigen Tücke nichts einbüßt, sofern auch der gesetzte Prinz von Arragon, ein Mann, dem man mehr Verstand zutrauen sollte, sich gleichfalls düpiren läßt und in dieser — Naivität dem Zuschauer recht spanisch vorkommen muß. — Der Darsteller der Claudio-Rolle wird ein gut Stück Arbeit daranzusetzen haben, um sich halbwege mit seiner undankbaren Aufgabe abzufinden. Weniger Schwierigkeiten bietet die Rolle des Signor Benedict, dieses klargezeichneten, sympatischen Witzbolds, des erklärten Lieblings des englischen und deutschen Publikums, dessen ergötzlicher Liebesaffaire mit seiner ebenso humoristischen Partnerin Beatrice das Stück seine Popularität und seinen unbestreitbaren Bühnenerfolg verdankt. Benedict von Padua hat mit Claudio „die edle Geburt, die erprobte Tapferkeit und bewährte Rechtschaffenheit“ gemein. Trotz seiner Leichtlebigkeit ist er jedoch besonnener; seine Eigenliebe, das nothwendige Attribut seines verstockten Junggesellenthums, stellt nirgends wie bei Claudio seine Ritterlichkeit in Frage. Seine Kameradschaft zu dem Grafen und seine Ergebenheit gegen den Prinzen halten ihn nicht ab, der gekränkten Hero Genugthuung zu verschaffen: den Einen fordert er zum Zweikampf, dem Andern erklärt

er rund heraus, daß er sich von jetzt ab seiner Gesellschaft entziehen müsse. Obwohl Witzbold ex professo und Alles ironisirend, läßt er durch seine Sarkasmen ein gutes Theil Gutmüthigkeit durchblicken, was ihn in die Sphäre des Humors erhebt. Von vornherein stellt er den Liebespfeilen des Bogenschützen Cupido ein gepanzertes Herz entgegen; jede desfallsige Regung spottet er hinweg — die Caprice sitzt ihm jedoch tiefer, als er es ahnt, und ehe er sich's versieht, wird die bisher gewaltsam zurückgedrängte Laune durch ein scherzhaftes Intriguenstückchen seiner Umgebung an die Oberfläche getrieben. So wie sie bei ihm auftaucht, kommt sie ihm selbst allerdings komisch vor, indessen findet er sich mit ihr ab, so gut es eben gehen will. Er kommt mit sich darüber in's Reine, sie zu dulden, und heiratet am Ende Beatricen — aus Mitleid, die ihrerseits ihm freilich in diesem Stücke nichts schuldig bleibt. — Benedict ist eine von den köstlichen Figuren des Dichters, die trotz der Sonderbarkeiten der Handlung um ihrer Individualität willen ihre Herrschaft auf den Brettern behaupten werden.

In drei Dramen Shakespeare's endlich findet die Liebe nur nebenher ihre Verwendung lediglich zu dem Zwecke, um einzelne Charaktere in der Zeichnung abzurunden und durch einen Zug zu vervollständigen, der für ihr Handeln nicht gerade von wesentlicher Bedeutung ist.

Es ist dies zunächst bei Edmund der Fall, dem Bastard im König Lear, der mit des Letztern ver-

ruchten Töchtern Goneril und Regan hinter den Rücken ihrer Männer eine Liebelei unterhält. Vorgeführt wird uns dies Verhältniß nicht; es ist nur davon die Rede. Der jugendliche Verbrecher, der sich durch Tücke und Verrath gegen Vater und Bruder bereits in den Besitz der Grafschaft Gloster gesetzt hat, streckt seine Hand nach einer Fürstenkrone aus. Die Liebelei mit den beiden Königstöchtern benutzt er als Mittel zum Zweck — er berechnet, daß, wenn er es mit Beiden halte, das Glück ihm doch wenigstens Eine von ihnen nud mit ihr ein Herzogthum zuführen müsse. Seine Hoffnung schlägt fehl; er fällt im Zweikampfe, des Hochverraths angeklagt; indeß tröstet er sich im Sterben:

> Edmund ward doch geliebt!
> Die Eine gab um mich der Andern Gift,
> Und dann sich selbst den Tod!

Diesen Verächter der Familienbande will der Dichter in Anbetracht der Liebe nicht ganz leer ausgehen lassen: er bedenkt ihn wenigstens mit einer verbrecherischen, aus der zwar gewichtige Folgen für den Gang der Ereignisse in der Tragödie nicht erwachsen, die jedoch dem pietätlosen Schurken immerhin ein gutes Theil verrätherischer Büberei mehr zuertheilt und dadurch für ihn signifikant wird.

Nicht viel reiner stellt sich in Heinrich VI., I. und II. Teils, das Verhältniß des Earl von Suffolk zu Margarethe von Anjou dar, die der Lord vor Angers gefangen nimmt und

> von den wilden Reizen, so die Kunst verdunkeln —

ganz bezaubert, sofort zur Gemahlin seines jugendlichen Königs ausersieht, natürlich in Erwartung der intimen Beziehungen, in welche der Brautwerber zu der von ihm ohne Brautschatz an den reichsten König der Christenheit Vermählten nach der Hochzeit treten wird, und die der Lord trotz seiner bereis bestehenden Ehe auch wirklich anknüpft. Er empfindet aber doch wenigstens, wo Edmund Gloster nur speculirt; gleichwohl ist auch diese zärtliche Regung nicht ohne ehrgeizigen Beigeschmack; denn nachdem der hochmögende Lord im Staatsrathe mit seinem Heirathsprojekte über die Bedenken der Großen gesiegt hat, geht er hin nach Frankreich zur Einholung der Königin:

> Wie einst nach Griechenland der junge Paris
> Mit Hoffnung ähnlichen Erfolgs im Lieben,
> Doch besserm Ausgang, als der Troer hatte.
> Margarethe soll den König nun beherrschen,
> Ich aber sie, den König und das Reich.

Suffolk ist viel zu sehr Politiker, als daß ihn diese Liebelei ganz ausfüllen sollte. Nach Margaretha's Erhebung auf den britischen Thron sehen wir ihn alsbald mitten in dem Getriebe der Palastintriguen, durch welche jeder der Höflinge den andern zu stürzen, jeder das Regiment an sich zu reißen sucht. Auch Margarethen beschäftigt die Herrschsucht viel zu angelegentlich, als daß sie zu verliebten Tändeleien Zeit und Stimmung hätte; ihr Bündniß mit Suffolk hat daher wesentlich eine politische Tendenz und ist vor Allem darauf gerichtet, den Großoheim des Königs, Humphrey von

Gloster, den Protektor des Reichs, bei Seite zu schaffen. Gloster fällt durch Mörders Hand, und Suffolk, der Anstiftung zum Meuchelmord verdächtig, wird verbannt. Dieser Bannspruch fördert die erotische Seite des Verhältnisses zwischen dem Earl und der Königin wieder zu Tage; der Abschied, durch allerhand Flüche über die Gegner inaugurirt, verliert zum Schluß seinen geharnischten Charakter unter den Ergüssen zärtlicher Liebesbetheuerungen. Im Uebrigen scheint mir diese erotische Episode, welche auf den Verlauf der Heinrich-Trilogie absolut keinen Einfluß äußert, mehr die Bestimmung zu haben, das Dämonische in dem Charakter Margarethens, der Hauptfigur in der trilogistischen Historie, verschärfend hervorzuheben, als daß es dem Dichter besonders darauf angekommen wäre, den immerhin weniger bedeutsamen Lord Suffolk, dessen politische Laufbahn alsbald mit seiner Ermordung durch Seeräuber zu Ende geht, auch als galanten Ritter auftreten zu lassen.

Die Reihe der Fancy-Erotiker schließt Hamlet, der Prinz von Dänemark, als der bedeutsamste derselben. Das Liebesverhältniß des eben von der Universität Wittenberg nach dem Hofe von Helsingör zurückgekehrten jungen Fürsten zur reizenden Ophelia, der Tochter des Kämmerers Polonius, führt uns der Dichter weder in seinem Entstehen, noch auf seinem Höhepunkt vor — die Blume ist bereits verwelkt, liegt entblättert am Boden; in zurückgesendeten Briefen, Liebespfändern, sehen wir die letzten Reste eines Liebesverhältnisses,

das sich weder als voll, noch als andauernd erwiesen hat, und das um deswillen schon nicht geeignet erscheint, einen Konflikt hervorzurufen, d. h. in den Verlauf der Tragödie bestimmend einzugreifen. Es ist höchstens dazu angethan, als Arabeske das Bild des Helden zu umrahmen, charakteristisch wohl, nicht aber charaktergebend, sofern aus ihm keinerlei Impulse für das sonstige Verhalten Hamlets originiren.

In der That aber paßt der Rahmen genau zu dem Bilde. Die verlassene Ophelia, die „seiner Schwüre Honig sog", rühmt zwar selbst an dem Prinzen

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter —

indessen auch ein geistreicher, fein gebildeter, gelehrter, wohlgesitteter, in den Waffen geübter Prinz kann ohne Initiative sein, seiner Stellung im öffentlichen Leben wie in der Familie nicht gewachsen, der Thatkraft der Leidenschaft entbehren. Und gerade diese Passivität ist es, die Hamlet kennzeichnet und für ihn tragisch wird. Als eigentlicher Erbe zum Throne berufen, läßt er es ruhig geschehen, daß sein Oheim, „der Beutelschneider von Gewalt und Reich, vom Sims die reiche Krone stiehlt und in die Tasche steckt;" als Sohn des gemordeten Vaters zur Blutrache aufgefordert, sogar durch höhere Mächte gemahnt, ergeht er sich in Grübeleien, „der angeborenen Farbe der Entschließung des Gedankens Blässe ankränkelnd", hierbei seiner Indolenz

sich wohl bewußt, die er mit der herbsten Selbstkritik verurtheilt. — Seine stets theoretisirende Leidenschaft verglüht im Herzen und im Kopfe und will nicht zur Hand. So sieht's auch um seine Liebe aus: das schuldlose Veilchen Ophelia hat ihn angezogen; an seinem Dufte hat er sich berauscht. Und wenn

Er hat mit seiner Lieb' in sie gedrungen
In aller Ehr' und Sitte —
Und hat sein Wort beglaubigt —
Beinah' durch jeden heil'gen Schwur des Himmels —

so finden diese Betheuerungen, die der alte Praktikus, Vater Polonius, „als Sprenkel für die Drossel" bezeichnet, ihre beste Illustration in der eigenen Aeußerung des Prinzen:

> Ihr hättet mir nicht glauben sollen, denn Tugend kann sich unserem alten Stamm nicht so einimpfen, daß wir nicht einen Geschmack von ihm behalten sollten. Ich liebte euch nicht.

So zerpflückt er nicht allein den Kranz vor den Augen des betrogenen Mädchens; er schmiedet sogar noch einen Vorwurf für Ophelien aus ihrer Leichtgläubigkeit, daß sie das leichte Spiel des Bluts für heiligen Ernst genommen. — Er geht noch weiter: das einstige Liebesspiel benutzt er als Handhabe für den Plan, seine Umgebung durch angenommene Verrücktheit über seine Ziele im Dunkeln zu erhalten, und den sarkastischen Ton, mit dem er seine Liebesgrille zersetzt, steigert er sogar zu cynischen Ausfällen. — Wenn er am Grabe Ophelien's versichert:

Ich liebte sie und vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Maaß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht —

so prahlt er eben, wie er selbst bekennt, um den Weheruf des Bruders Laertes zu übertrumpfen. Diese übernommenen Tiraden können uns am allerwenigsten veranlassen, dem launenhaften Spiele des geistreichen Schwächlings eine weihevollere Bedeutung beizulegeu. — Vereinigen wir uns mit der trauernden Königin, des schuldlosen Opfers Grabstatt mit Blumen zu bestreuen und mit ihr zu klagen:

Der Süßen Süßes. Lebe wohl! ich hoffte,
Du solltest meines Hamlet Gattin sein;
Dein Brautbett dacht ich, süßes Kind, zu schmücken,
Nicht zu bestreu'n dein Grab. Leb' wohl!

Shakespeare's Helden.

Der altgriechische Mythus führt uns eine Reihe heroischer Erscheinungen, ja sogar ganze Geschlechter vor, die das Ideal männlicher Kraft und Erhabenheit repräsentiren. Für die moderne Anschauung nehmen die Erzählungen, die die Heldenthaten jener hellenischen Männer und Geschlechter in Liedern und Gesängen feiern, insofern einen supernaturalistischen Beigeschmack an, als sie in phantastischer Mischung des Unendlichen mit dem Endlichen, des Transcendentalen mit dem Realistischen die Gefeierten zu Halbgöttern erheben, ihnen olympische Abstammung beilegen und ihre Großthaten dem Kultus, der religiösen Verehrung überliefern. Diese märchenhafte Zuthat scheidet bei den griechischen Helden selbst da nicht aus, wo die Historie anfängt, im Gegensatze zum Sagenhaften ihren sichtenden Einfluß geltend zu machen. Harmodios und Aristogeiton, die der Schreckensherrschaft der Pisistratiden in Athen um 514 vor Christo ein Ende bereiten und darüber selbst den Heldentod sterben, werden nicht bloß in dem Skolion des Kallistratos als Märtyrer gepriesen; man celebrit sie noch immer als Halbgötter, ihren am Aufgange der

Akropolis aufgestellten Bildsäulen religiöse Verehrung zuerkennend. Selbst das nach dieser Seite hin sich mehr und mehr ernüchternde Zeitalter des Perikles durchweht jener Hauch des phantastischen Heroenkultus, der, wenn auch in schwachen Nachklängen, sogar noch unter den Seleukiden und Ptolemäern zu verspüren ist. — Anders verhält es sich bei den phantasielosen, praktisch gearteten Römern. Hier betreten wir von vorn herein einen rein geschichtlichen Boden, und wo eine Apotheose römischer Männer, namentlich in der Imperatorenzeit auftaucht, stellt sie sich lediglich als der Abklatsch morgenländischer Sitte dar, und noch dazu als das widerwärtige Produkt von Verkommenheit und Servilität in den Höflingen der Cäsaren. In das Bewußtsein des römischen Volks ist jene hellenische Anschauung niemals eingedrungen.

Wo bei den Alten der Monotheismus herrscht, bei den Israeliten, verbietet sich jedes Halbgötterwesen von selbst: du sollst nicht andere Götter haben neben mir, gebietet Jehovah dem auserwählten Volke. Ebenso bestimmt verwirft ja auch das Christenthum alle Arten von Abgötterei — nur begnügt es sich nicht mit den ehernen Sätzen des alten Bundes; es bringt durch seine ethische Durchdringung alles Gebotenen das starre Gesetz zum lebendigen Bewußtsein; es verlegt den Schwerpunkt alles Seins in die sittliche Nothwendigkeit des inwendigen Menschen. Der christlichen Anschauung gemäß wird fortan das Erhabene, das Heldenhafte nicht mehr ausschließlich in den sich nach außen

hin manifestirenden Proben einer an das Uebernatürliche grenzenden Manneskraft gefunden. An der Sittenlehre Christi, an seiner eigenen Person, die das höchste Ideal des Erhabenen selbst offenbart, erweitert sich der Begriff des Heroischen dergestalt, daß von nun an die Selbstkraft der ganzen, auch der geistigen und sittlichen Individualität, der letzteren sogar in vorwiegendem Grade, bestimmend eintritt. So ist denn auch schon die deutsche Heldensage von dieser Idee durchdrungen; wenn sie auch des Märchenhaften vielerlei aufzuweisen hat, so muß man dies eben nur als das Ueberbleibsel volkstümlicher Ueberlieferung aus der germanischen Heidenzeit, als mythisches Beiwerk mit in den Kauf nehmen: der tiefinnerste Kern des Nibelungenliedes, der Gudrun-Gesänge, dieser mächtigsten Liederströme der deutschen Dichtung, entspringt dem Quell des Christenthums. Das ethische Moment der Treue ist es, was das germanische Heroenepos beseelt — der darin gefeierte Heldenkreis charakterisirt sich in seinem Geistes- und Gemüthsleben als rein menschlich.

Auf dieselbe Anschauung über den Begriff des Erhabenen, des Heldenhaften, finden sich demgemäß auch die Anfänge der dramatischen Poesie bei den germanischen Völkerschaften, den Deutschen und den Engländern, gegründet. Wenngleich sich dieselben, ähnlich wie bei den Griechen, freilich in sonst weit abweichenden Verhältnissen und in ziemlich roher Gestalt, als aus dem religiösen Kultus hervorgegangen darstellen, so feiern doch immerhin die alten Mysterien den Zimmer-

mannssohn von Nazareth, das Urbild des Heldenthums, als den sittlichen Heros, der das Schwert des Geistes führt. Und als das religiöse Element aus den Schaustellungen allmählich verschwindet und dem realen Volksleben Platz macht, ist und bleibt das Ethische, das Geistige einer über den Durchschnitt hervorragenden Individualität für das Begriffliche des Heldenhaften, für die Schätzung einer erhabenen Persönlichkeit maßgebend. — Das neuere Drama führt uns sogar rein psychische Helden vor, Gestalten, die nur auf geistigem Gebiete über das gewöhnliche Maß der Mitwelt sich erheben, lediglich innerlich bevorzugte Naturen — und diesem Umstande gerade verdanken wir die größten, tiefsinnigsten aller Dramen: Shakespeare's Hamlet und Göthe's Faust.

Wenn der epische Dichter die Persönlichkeit eines Menschen feiert, der, um die biblische Umschreibung zu gebrauchen, „um eines Hauptes Länge größer denn alles Volk war, daß ihm keiner glich", so kann es ihm nur darauf ankommen, in den Rahmen seiner Dichtung die faktischen Erlebnisse seines Helden zu fassen, die Erfolge und die Mißgeschicke zu konstatiren, die dieser gehabt, kurz, die Thatsachen zu verzeichnen, aus welchen sich sein Schicksal zusammensetzt. Daß das Letztere ein nothwendiges, folgerechtes Produkt der bestimmenden Selbstkraft sei, kümmert den Epiker nicht; bei ihm decken sich Handlung und Begebenheit. — Nicht so beim Dramatiker. Sein Held muß die Thatsachen beherrschen und zu diesem Behufe über eine freie, auf sich selbst

gegründete Natur zu verfügen in der Lage sein, über eine Natur, die sich stark genug fühlt und sich leidenschaftlich genug bewegt erweist, um den Gang der Ereignisse nach eigenen Intentionen zu formen, das eigne Selbst zum Leiter der Geschicke zu erheben: kurz, Alles, was hier geschieht, muß der Ausfluß eines freien, starken Willens sein.

Immerhin innerhalb der Grenzen des Menschlichen! das gewöhnlich bei noch so glänzender Begabung das Abirren von den ethischen Bahnen nicht verleugnen kann; das in der Ueberschätzung der Selbstkraft oder in dem Uebermaß der Leidenschaftlichkeit die σωφροσύνη in der Seele des Helden zu Falle bringt und seinem Schicksale in der Regel ein tragisches Ende bereitet. Sehr häufig legt sogar der Dramatiker auf diesen Abfall des Helden das Hauptgewicht und läßt die jener Mäßigung entbehrende Heldennatur dergestalt das Gleichgewicht verlieren, daß sie selbst zum Verbrechen herabsinkt.

In Macbeth hat William Shakespeare das Urbild eines solchen gefallenen Helden gezeichnet, und zwar mit so psychologischer Wahrheit, daß der Kriminalist Feuerbach in dem schottischen Edeln, den ein ungebändigter Ehrgeiz von Sünde zu Sünde reißt, den Prototypus, gleichsam das allgemeingiltige Schema für das stufenweise immer tiefer sinkende Verbrecherthum erblickt.

Unserm Meister William genügt es allerdings nicht, in seinen Heldenfiguren diesen Mangel an Mäßi-

gung und die dadurch hervorgerufene Störung des Gleichgewichts zur Erscheinung zu bringen; er führt uns, neben einer Reihe von vornherein idealistisch gezeichneter Figuren, auch Charaktere vor, die Anfangs ohne hervorragende Begabung theilweise sogar aus einer gewissen Verkommenheit in das Heldenthum erst hineinwachsen, und gerade von diesen möchte ich behaupten, daß sie unserer Sympathie am nächsten gerückt sind, indem das Werdende immer mehr Interesse erregt, als das Gewordene. Wenn wir sonach die Shakespeare'schen Helden Revue passiren lassen, so dürften wir sie in Würdigung dieser Verhältnisse nach drei Gruppen ins Auge zu fassen haben. Die erste bilden diejenigen Charaktere, die sich aus einer niederern Stufe in die Sphäre des Heroismus erheben; die zweite wird repräsentirt durch die Ideale der Männlichkeit, deren Vollkraft in dem Kampfe mit der Welt den Sieg behauptet; in der dritten führt uns der Dichter eine Reihe von großartig veranlagten Individualitäten vor, die der Mangel an σωφροσύνη über die ethischen Bahnen hinausreißt und dem Untergange zuführt. In Shakespeare's Heldengallerie eröffnet sich uns demgemäß die Perspektive auf drei lebensvolle Tableaux: auf die des Aufgangs, der Höhe, des Niedergangs.

Richten wir unser Augenmerk auf die erste Gruppe, so tritt uns zunächst die Gestalt Edgar's, des jungen Gloster, im König Lear entgegen. Sein erstes Erscheinen zeigt ihn in einem nichts weniger als glänzenden Lichte. Dumme Ehrlichkeit ist es, was ihm sein

schurkischer Halbbruder Edmund als seine Haupteigenschaft vindizirt, und in der That läßt sich der junge Edgar durch die plumpen Machinationen des nach seinem Erbe begierigen Bastards dermaßen ins Bockshorn jagen, daß wir so versucht wie berechtigt sind, seine Urtheilskraft, wie seinen Muth in Zweifel zu ziehen. Ein hingeworfenes Wort des Halbbürtigen genügt, ihn von seines Vaters Zorn zu überzeugen, ihn glauben zu machen, er werde von diesem verfolgt wiewohl er nur Liebes von ihm erfahren. Indem er so auf nichtige Verleumdungen hin dem väterlichen Hause feig den Rücken wendet, läßt er sich ächten, ohne auch nur den Versuch zu machen, dem Lügengewebe des Bruders auf den Grund zu kommen. Blindlings verurtheilt er sich selbst zu schuldloser Verbannung, zum Bettlerelend, das ihn zwingt die Rolle des wahnsinnigen Toms zu spielen, nur um nicht ergriffen zu werden Die Noth, in die er sich durch seine vertrauensselige Thorheit versetzt sieht, macht ihn jedoch nicht blos findig im Aufspüren der Mittel zu seiner Selbsterhaltung, sie fördert auch eine Gesinnung, eine Thatkraft zu Tage, die diese bescheidene und nachher so ausgiebige Natur in die Sphäre eines stuuenswerthen Heroismus erhebt. Er findet den ebenso leichtgläubigen, vom Bastard hintergangenen, gleich ihm ins Elend verstoßenen Vater blutend, verstümmelt, des Augenlichts beraubt, und alsbald wird er ihm ein liebreicher Führer, ein kräftiger Beschützer. Nachdem er, der Friedlose, dem alten sterbenden Manne den Seelenfrieden wiedergegeben, geht

er hin, den Halbbruder, der eben noch auf dem Schlachtfelde Lorbeern gepflückt hat, im Einzelkampfe für die an dem Vater begangene Todsünde zu strafen, sein zertretenes Recht auf das Erbe wieder aufzurichten. Sein Siegerschwert trifft vernichtend den Verräter, der sterbend das Bekenntniß seiner Schuld ablegt. Edgar, der zum Helden der Kindesliebe Erhobene, wird von dem wackeren Albanien nicht allein in seine Rechte wieder eingesetzt:

> Mit Ehr' und Zuwachs, wie es seine Treu'
> Mehr als verdient hat;

man beruft ihn auch neben dem biedern Kent zur Wiederherstellung des Reichs, zur Heilung der Wunden des schwergetroffenen Staates:

In weit intensiverer Weise vollzieht sich die Wandelung zum Heroischen in zwei fürstlichen Gestalten, die der Dichter aus einer gewissen Versunkenheit in ihr Naturell geistig und sittlich sich erheben, ihr eigenes Selbst bezwingen und in dieser Umkehr eine Selbstkraft entwickeln läßt, einen Willen, der den erhebenden Anblick der Befreiung aus den Banden des Gewöhnlichen, den Sieg des Geistigen über das Angeborene oder die Angewöhnung gewährt und uns den Heroismus der Buße vor Augen stellt. Wenn schon die Aesthetik in einer solchen Machtentfaltung des Willens die Erhabenheit des Subjekts erblickt, sofern die begrenzte Natur in die Sphäre des Unbegrenzten zu steigen scheint (Vischer), so findet die christliche Anschauung in der Erneuerung des inwendigen Menschen die größte That:

der Büßer ist eben, weil er über den alten Adam Herr geworden, immer ein Ueberwinder, ein Held. Leontes von Sicilien im Wintermärcheu und Richhardt II., König von England, sind diese beiden fürstlichen Büßer, von welchen der Eine sich gegen Freund, Gattin und Kind, der Andere gegen Familie und Gemeinwesen schwer vergangen hat. Jener ist ein eigensinniger, rechthaberischer, jähzorniger und eifersüchtiger, brutaler Narr, der sich nicht scheut, gegen seinen bewährten Freund, den König Polyxenes von Böhmen, Mordanschläge zu planen, sein eigenes schuldloses Kind Perdita dem Untergange zu weihen, sein tugendhaftes Weib, die schöne Hermione, unter Anklage auf eheliche Untreue und Hochverrath vor ein öffentliches Gericht zu stellen, und als sie hier durch ein delphisches Orakel losgesprochen wird, das Gericht und den Gott für falsch und betrügerisch zu erklären. In dieser Gotteslästerung gipfelt die sinnlose Leidenschaftlichkeit des Tyrannen; gleichzeitig schlägt aber auch der Tod seines erstgeborenen Prinzen Mamilius wie ein Blitz in seine Seele. Dies und die von der Kammerfrau Paulina erdichtete Nachricht von dem plötzlichen Hinscheiden Hermione's wendet seinen Sinn, daß er nicht blos das Sündenregister, das ihm Paulina vor versammeltem Hofe und Volke vorhält, geduldig hinnimmt, sonder auch selbst bekennt: „er verdiene die Flüche aller Zungen" — und sich mit dem Schmerze über sein begangenes Unrecht verschließt, um sechzehn Jahre hindurch über den Verlust der von Paulina in-

zwischen verborgen gehaltenen Königin zu trauern. Nach Verlauf dieser Prüfungszeit finden wir ihn zu einem edeln, milden, ebenso besonnenen als warmherzigen Gatten, Freund, Vater und Oberherrn geläutert, dessen Schmerz

selbst sechzehn Winterstürme nicht verweht,
Noch sechzehn Sommer ausgetrocknet,

dessen Umkehr so aufrichtig, dessen Sieg über sein Selbst so überwindend erscheint, daß wir ihm die Palme seiner langjährigen Buße, den Wiederbesitz der betrauerten Gattin und des verstoßenen Kindes von ganzem Herzen gönnen.

Richhard den II., den bildschönen Sohn des schwarzen Prinzen, die „süße Rose", wie ihm Percy nachrühmt, schildert „der Dornstrauch" Bolingbroke als einen unwürdigen Wüstling:

Der flinke König hüpfte auf und ab
Mit seichten Spaßern und mit stroh'rnen Köpfen,
Leicht lodernd, leicht verbrannt, verthat die Würde,
Vermengte seinen Hof mit Possenreißern,
Ließ ihren Spott entweihen seinen Namen
Und lieh sein Ansehn wider seinen Ruf
Schalksbuben zu belachen, jedem Ausfall
Unbärt'ger, eitler Necker bloß zu stehn,
Ward ein Gesell der öffentlichen Gassen,
Gab der Gemeinheit selber sich zu Lehn.[1])

Indessen führt ihn der Dichter in dem nach dem jungen König benannten Drama selbst in diesem Treiben nicht

---

[1]) Heinrich IV, Theil I, Akt 3, Scene 2.

vor; hier vergiebt Richard seiner äußern Königswürde Nichts; wohl aber erscheint er, in eitlem Tande verflacht, jeglicher Gewissenhaftigkeit baar, schuldig an der Ermordung seines Oheims Thomas Woodstock, Herzogs von Gloster, dessen Protektorat ihm lästig geworden, ein prunksüchtiger Verschwender, dessen unsinniger Aufwand jegliches Maaß überschreitet, ein Bedrücker seiner Unterthanen, deren Kassen er mit Zwangsanlehn, übermäßigen Steuern und Strafgeldern leert, ein Räuber an dem Privateigenthum seines Oheims Gaunt und seines Vetters Bolingbroke, ein Verräther an dem Reich, das er dem reichen Grafen Wiltshire in Pacht giebt und durch Aufgeben der väterlichen Eroberungen schmälert. Dies Alles, wodurch er sein Anrecht auf die Krone und sein königliches Amt verwirkt, wurzelt jedoch nicht in der Verderbtheit des Herzens, sondern in der Erregbarkeit seiner Phantasie, in einer Romantik, die die realen Anforderungen des Lebens und der ihm zugewiesenen Stellung in vernunftlosem Uebermuthe überspringt und bei Seite wirft, in einer genial-leichtfertigen Mißachtung der Pflicht. Diese Naturanlage, gepaart mit glänzender Beredsamkeit und einem liebenswürdigen Wesen, hat ihm zwar die Anhänglichkeit einer Partei, die nach seiner Entthronung zu seinen Gunsten sogar eine Verschwörung anzettelt, wie auch die hingebende Treue des Stallknechts gewahrt, der

es mit genauer Noth erlangt, zu schaun
das Antlitz seines weiland gnäd'gen Herrn —

und ihn vor Mordanschlägen zu warnen, zu ihm ins

Gefängniß nach Pomfret's Thurm kommt — indessen, was wollen diese sympatischen Züge sagen gegenüber den Verschuldungen Richards, mit welchen die sittliche Weltordnung unerbittlich ins Gericht geht. Der vormals so üppige, nun auf einmal, als Bolingbroke zur Geltendmachung seiner Rechte mit Heeresmacht ins Land bringt, so kahl gewordene Romantiker läßt es, seinem Naturell getreu, auf einen Kampf gegen den Rebellen gar nicht ankommen; er entläßt, der Hilfsmittel entblößt und dadurch kleinmüthig gemacht, den Rest der ihm treugebliebenen Truppen und begiebt sich in die Gewalt des Aufständigen. Dies thatenlose Sinkenlassen der Hände mag wohl Schwäche verrathen; daß aber der junge König unter der Last der ihm vorgeworfenen Sünden gegen Familie und Reich sich der Krone selbst entäußert, daß er den Verlust des Thrones als Strafe hinnimmt und wie er es thut vor versammelten Großen des Reichs, das zeigt, wie siegreich er über seinen früheren Trotz, den Uebermuth seines Naturells Herr geworden; es zeigt ihn als Ueberwinder seines Selbst. Als ihm Northumberland das Papier überreicht, aus welchem er die Anklagepunkte gegen sein voriges Treiben ablesen soll, legt ihm der Dichter die ebenso milde, als muthvolle Antwort in den Mund:

Muß ich das thun? entstricken das Gewebe
Verworrner Thorheit? Lieber Northumberland,
Wenn deine Fehler aufgezeichnet ständen,
Würd' es dich nicht beschämen, so vor Leuten

Die Vorlesung zu halten? Wolltest du's,
Da fänd'st du einen häßlichen Artikel:
Enthaltend eines Königs Absetzung
Und Bruch der mächtigen Gewähr des Eides,
Schwarz angemerkt, verdammt im Buch des Himmels.
Ihr Alle, die ihr steht und auf mich schaut,
Weil mich mein Elend hetzt, wiewohl zum Theil
Ihr wie Pilatus Eure Hände wascht,
Und äuß'res Mitleid zeigt, doch — ihr Pilate,
Habt ihr mich überliefert meinem Kreuz,
Und Wasser wäscht die Sünde nicht von euch!

Aus dieser Buße vermag ihn selbst der rührendste Abschied von der holden Königin nicht herauszuscheuchen, so wenig wie das sichere Bewußtsein, daß ihn Bolingbroke in seinem Kerker umbringen lassen werde. Gefaßt geht er in den Tod, doch nicht um sein Leben gar zu wohlfeil zu verkaufen. Zwei der abgeschickten Meuchelmörder befördert er ins Jenseits, während er der Brutalität des Dritten, des Sir Pierce von Exton, zum Opfer fällt:

Auf, auf mein Geist, den hohen Sitz zu erben,
Indeß mein Fleisch hier niedersinkt, zu sterben.

Wesentlich anders, als dieser königliche Büßer, den erst das Unglück läutert, charakterisirt sich Heinrich Monmouth, der nachmalige König Heinrich V., den wir als den Heros der sittlichen Erhebung aus eigener Kraft bezeichnen müssen. In ihm steckt allerdings von vorn herein das Material zu einem Helden, nur verschleiert, in den Hintergrund gedrängt durch seinen Hang zur Ungebundenheit, zum ausge-

lassensten Humor. Während Richard seinem Uebermuthe mit hochgeborenen Lords die Zügel schießen läßt, wählt sich Heinrich Monmouth seinen Umgang unter Strolchen und Bierhauslümmeln; nur einen Mann der Gentry sieht man in seiner Begleitung, freilich ein in Völlerei und Nichtsnutzigkeit heruntergekommenes Subjekt, dessen unverwüstlichem Humor der junge liederliche Königssohn vor den langweiligen Staatsrathssitzungen seines Vaters den Vorzug zu geben sich gedrungen fühlt. Um der excessiven, jegliche Grenze der Ehrbarkeit überspringenden Streiche Falstaffs und seiner Gesellen willen, an denen sich der Prinz, wenn auch mit einer gewissen Reserve, immerhin selbst betheiligt, wird er bei Hofe vom Vater, den Brüdern, den Edeln gering geschätzt; ja seine eigenen, so tief unter ihm stehenden Genossen begegnen ihm nicht mit der einem Prinzen von Geblüt gebührenden Achtung. Dessenungeachtet blitzt immer unter dem flatternden Gewande des Schalksnarren die eherne Rüstung des Helden hindurch. Ohne daß es jemand vermuthet und zum Staunen seiner Umgebung, seines eigenen Vaters, besiegt er den Heros des Nordens, den gepriesenen Heißsporn Percy im Einzelnkampfe bei Shrewsbury und entscheidet durch die Gefangennahme des gefürchtetsten Gegners, des Schotten Douglas, den Sieg für seine Dynastie. Allerdings stehen diese Großthaten in der Schlacht noch immer vereinzelt da, denn alsbald finden wir Heinrich nach der vorläufigen Niederwerfung des Aufstandes wiederum im lebhaften

Verkehr mit den Strolchen von Eastcheap. Doch sobald mit dem Tode des Vaters der ganze Ernst der Situation an ihn, den Thronfolger, herantritt, bricht die „Sonne seines wahren Selbst durch die bisherige Nebelverschleierung der Dünste, die sie zu ersticken schienen.“ Seinen Regierungsantritt inaugurirt er mit dem großen, wahrhaft königlichen Zuge, daß er denselben Lord Oberrichter, der sein früheres Schwärmen rücksichtslos verdammt und mit den gesetzlichen Mitteln verfolgt hat, zu seinem Rathgeber annimmt und in der unter seinem Vater und Vorgänger innegehabten Würde bestätigt.[1]) Die früheren Genossen seiner Schwärmereien verbannt er aus seiner Nähe, nicht ohne dem Haupte der Eastcheaper Bande eine bequeme, sorgenfreie Existenz gesichert zu haben, und gleich die erste Zeit seiner Regierung findet ihn auf französischem Boden als den jungen Kriegshelden, der in der Schlacht bei Agincourt das weit überlegene Heer der Franzosen in die Flucht schlägt und demnächst durch seine geschickten staatsmännischen Operationen das sieghafte England an die Spitze der europäischen Nationen stellt.[2]) Sein

[1]) Allerdings unhistorisch, da Heinrich bei seinem Regierungsantritt mit den Räthen der Krone wechselte, und, was Shakespeare völlig übergeht, den Bischof von Winchester, seinen Oheim Beaufort, zum Reichskanzler erhob.

[2]) Der historische Heinrich V. zeigte sich als einen bigoten, fanatischen Katholiken gegenüber der reformatorischen Bewegung der Lolharden (Wikleffiten), die er mit Feuer und Schwert verfolgte. So gehört der Feuertod seines früheren Freundes

früher Tod stürzt allerdings das Reich in jene unseeligen Wirrsale des Rosenkriegs, des traurigsten aller Bürgerzwiste, die jemals die Blüthe eines Landes zerstört haben; um so wohlthuender hebt sich die Gestalt dieses Heldenkönigs in ihrer Wandelung und sittlichen Erhebung auf dem Zeitgemälde der englischen Historie hervor. —

In den Tragödien Lear und Macbeth, sowie in den Historien König Johann und Heinrich VI. ersten Theils führt uns ferner der Dichter vier Heroen-Charaktere vor, welche die dem Mittelalter besonders

---

und Studiengenossen, Sir John Oldcastle, des Märtyrers für Wikleffs Lehre, zu seinen fanatischen Leistungen, wie sich auch neben dem wortbrüchigen König Sigismund kein anderer Fürst für die Ketzerhetze des Konstanzer Konzils so lebhaft interessirte, wie der junge Heinrich. Shakespeare mildert die Bigoterie des Königs zu einem frommen Sinn, mit dem er vor der Schlacht betet und nachdem er den Sieg errungen, Gott die Ehre dafür giebt. — Pauli (Aufsätze zur englischen Geschichte, Neue Folge, 1883 S. 111) führt zwar das fanatische Wesen Heinrichs nicht auf blinde Verfolgungssucht, vielmehr auf seine reiflich überlegte Politik zurück, sofern die Lolharden als Anhänger des entthronten Richard II. gegen die Lancaster-Dynastie agirten, im Uebrigen die auswärtige Politik des staatsklugen Engländers ihren Stützpunkt für den Kontinent in einem engen Bündnisse mit dem römischen Könige Sigismund suchte und fand; indessen, wenn er die Religion nur zum Deckmantel seiner Staatskünste brauchte, so wirft dies ein um so ungünstigeres Licht auf seine Handlungsweise. Freilich darf man für die Ethik des 15. Jahrhunderts nicht unsern modernen Maßstab anlegen.

eigenthümliche Lehnstreue repräsentiren. Es sind dies der biedere Kent, der ritterliche Macduff, der ehrliche Bastard Plantagenet und der tapfere Talbot, welchem letzteren sich der wackere Graf Salisbury und der beherzte Herzog Bedford anschließen, Männer, die sich auf der Höhe ihrer Zeit bewegen, sofern sie denjenigen Idealismus verkörpern, welcher aus der unverbrüchlichen, durch nichts beirrten Anhänglichkeit an den Oberherrn, das Lehnsoberhaupt die leitenden Motive für ihre Großthaten des Schwertes wie des Herzens schöpft; Männer, die für ihren vornehmsten Glaubensartikel, die Königstreue, ihre ganze Persönlichkeit, ja selbst ihr Leben einsetzen und im Streite mit der Welt den Sieg behalten.

Gleich die Eingangsscene im König Lear zeigt uns den geraden Kent als den getreuen Lehnsmann. Den verrückten Zornesaußbrüchen seines Oberherrn, der sinnlosen Vertheilung des Reichs und der widernatürlichen Verstoßung Cordeliens wirft er sich mit der ganzen Wucht seines Biedersinns entgegen und erntet dafür Verbannung bei Todesstrafe. Seine Anhänglichkeit an den Lehnsherrn,

den er als seinen König stets geehrt,
Geliebt als Vater und als Herrn begleitet,
Als höchsten Hort einschloß in sein Gebet,

läßt es jedoch nicht zu, sich von ihm trotz des ungerechten Bannspruchs zu trennen: der große Lord nimmt Knechtsgestalt an und läßt sich dem Gefolge des Auszüglers, der seine Krone selbst zerschlagen, als gewöhn-

licher Dienstmann einreihen, höchstens „dazu brauchbar, ein erlaubtes Geheimniß zu verschweigen, zu reiten, zu laufen, eine feine Geschichte schlecht zu erzählen und eine deutliche Botschaft ungeschickt zu bestellen.“ Wegen seiner Treuherzigkeit, mit der er seine Dienste in der von ihm angenommenen Vermummung anbietet, von Lear willkommen geheißen, beginnt er seine dienstliche Thätigkeit damit, Goneril's schurkischen Haushofmeister Oswald zu wiederholten Malen wegen seiner Unehrerbietigkeit gegen den alten König durchzuprügeln, wofür er von dem Herzog Cornwall in den Block gelegt wird. Hierbei, wie schon früher bei dem Akte seiner Verbannung, bewährt er mehr seine „Mannheit als sein Urtheil.“ Dem von den widernatürlichen Töchtern verstoßenen Lear folgt er bei Donner und Blitz auf die kahle Heide, dem äußersten Elend die nackte Brust bietend und hält über den wahnsinnigen König die schützende Hand, als man den Kranken nach Dower ins Lager der mit der französischen Heeresmacht herbeieilenden Cordelia schafft. Im Kampfe um die Wiederherstellung seines Lehnsherrn finden wir den einfachen Dienstmann zum edelgeborenen Lehnsträger wieder umgewandelt, auf Seiten des verletzten Rechts, und wenn es gleich dem Wackern nicht beschieden ist, seine und des Königs Sache siegen zu sehen, wenn er dem sterbenden Herrn nur noch die brechenden Augen mit gebrochenem Herzen zudrücken darf, so feiert doch diese echt angelsächsische Natur ihren schließlichen Triumph in dem Vertrauen, mit dem Albanien die fernere

Führung des Reichs in Kent's kräftige Manneshand legt.

Aus feinerem Tone ist Macduff geformt, der Thane von Fife, der Lehnsmann des von Macbeth gemordeten Schottenkönigs Duncan, eine ritterliche Gestalt, nach Gervinus eine Mischung von Kraft und Milde. Edel, weise und klug, wie Lord Rosse ihn schildert[1]), ist er der Erste, der unter der heuchlerischen Maske Macbeths den Königsmörder wittert; seine kurze Frage an diesen, warum er die Kämmerlinge, die in das Vorzimmer des schlafenden Königs als Wächter postirt waren, so voreilig getödtet habe, zeigt von seinem sichern Scharfblick. Weil jedoch die Beweise fehlen, hütet sich seine Vorsicht, den gefaßten Argwohn offen auszusprechen.[2]) Die Anhänglichkeit an des Gemordeten Königshaus, seine Lehnstreue, verbietet ihm nicht allein, nach Scone zu gehen, um dem neuen Wahlkönig Macbeth den Lehnseid zu schwören; sie treibt ihn sogar nach England zu dem flüchtigen Königssohn Malcolm, dem legitimen Thronerben, dem er seine Huldigung selbst dann nicht versagt, als sich dieser, um den Thane von Fife auf die Probe zu stellen, alle Laster beilegt —

So reich in ihm gesät, daß wenn sie aufblühn,
Der schwarze Macbeth rein wie Schnee erscheinen
Und ihn der arme Staat — wenn im Vergleiche

[1]) Macbeth, Akt IV, Scene 2.
[2]) Macbeth, Akt II, Scene 4.

Dem großen Unheil, das er schaffen würde —
Als Lamm betrachten würde. [1])

Wenn uns bis dahin in dem edeln Thane die Milde seines Wesens, seine Vorsicht, seine Treue entgegengetreten ist, so lernen wir ihn von dem Augenblicke, da ihm die Kunde wird, der Usurpator habe sein Schloß überfallen und Weib und Kinder wüst gemordet, als kernigen Mann kennen. Kein Schmerzenslaut entringt sich der gequälten Brust; er zieht den Hut tiefer in die Stirn, schweigend seinen Gram zu bergen. Erst nach und nach, als er sich die Bilder der „süßen Kleinen" vergegenwärtigt, die der Höllengeier mit wildem Griffe gefaßt, geht er zur Selbstanklage über, daß er „nicht dabei gewesen" und die Hilflosen der Rache des Mörders preisgegeben, um schließlich den gütigen Himmel anzuflehen:

Nun zaud're nicht und führe Stirn an Stirn
Du diesen Teufel Schottlands und mich selbst;
Bring ihn in meines Schwertes Nähe.

Dies Gebet der Vergeltung hat der Himmel erhört. In der Schlacht bei Dunsinane finden wir Macduff mit dem Kronenräuber Schild an Schild, Schwert an Schwert. Den Usurpator, der sich auf die trügerische Zusicherung der Schicksalsschwestern, Keinem weichen zu sollen, „den ein Weib gebar", für gefeiet ansieht, entwaffnet er durch den Zuruf:

Dann verzweifl' am Zauber,
Und laß den Teufel, dem du stets gedient hast,

---

[1]) Macbeth, Akt IV, Scene 3.

Dir sagen: aus dem Mutterschooß ward Macduff
Herausgeschnitten vor der Zeit.

Auch die trotzige Verzweiflung, mit der Macbeth nach dieser zermalmenden Kunde noch zuletzt den Kriegerschild vor die Brust wirft, versagt ihre Wirkung; der von den Zauberschwestern Betrogene erliegt unrettbar der Wucht des Schwertes, das so schwere Blutschuld zu rächen berufen ist.

Wenn in dieser Tragödie des Ungeheuerlichen, in welcher Alles in das Halbdunkel schauerlicher Mystik getaucht ist, selbst die hell gehaltene Heldenfigur Macduff's mit einem unheimlichen Zuge ausgestattet wird, so entspricht dies nur dem Kolorite des Stückes und kann um so weniger auffällig erscheinen, als gerade dieser Zug für das Schicksal des Hauptcharakters, des Macbeth, verhängnißvoll wird. Den dämonischen Zauber, unter dessen Schutze das verbrecherische Treiben Macbeth's immer neue Nahrung findet, darf ein Menschgeborener nicht brechen; es kann nicht anders sein, als daß ein ungewöhnlicher, dem Natürlichen zuwider laufender Akt seiner Geburt ihn von vorn herein zum Werkzeug der Vergeltung als prädestinirt erscheinen läßt. Die schauerlichen Umstände, die seinen Eintritt in diese Welt des Athmens begleiten, bedingen so recht eigentlich seine Legitimation als Sieger über die Mächte der Finsterniß.

Der Bastard Philipp Plantagenet im König Johann, der reckenhafte, natünliche Sohn des Königs Richard Löwenherz und der Lady Faulconbridge, läßt

in seinem ehrlichen Gesicht einige Aehnlichkeit mit dem biedern Kent erblicken. Wie dieser jeglicher Geschmeidigkeit baar, grobkörnig, überbietet er sogar den Lehnsmann Lear's an Rücksichtslosigkeit, indem er seiner eigenen Mutter Ehre nicht schont, und unter freiwilliger Aufgabe des ihm eigentlich als Erstgeborenen zugefallenen Erbes von Faulconbridge und seiner „fünfhundert Pfund des Jahres" die Untreue der Lady, seiner Mutter, gegen des alten Herrn Robert's Bett an die Oeffentlichkeit zieht. Vom König Johann zum Ritter geschlagen und als Neffe anerkannt, folgt er diesem, ein treuer Vasall, in den französischen Krieg. Von praktischem Verstande und mit den Thatsachen rechnend, wie ein echter Engländer, nimmt er weder Zeit noch Gelegenheit wahr, die Berechtigung seines Oheims auf die Krone Englands zu prüfen: Oheim Johann ist faktisch König, sein Oberherr, und das genügt ihm, diesem seine ganze Ergebenheit zuzuwenden. „Ein Wenig über, ein Wenig neben das Recht", macht ihm den vollendeten Thatsachen gegenüber keine Skrupel und dies umsoweniger, als ihm der mädchenhafte Charakter seines Vetters Arthur, des nach dem Erbfolgerechte eigentlich zur Krone Englands Berufenen keinerlei Interesse einflößt. Dagegen findet er im König Johann eine Mannesseele, die es selbst mit dem allmächtigen päpstlichen Stuhle aufnimmt und mit kräftiger Faust die Rechte des Staats gegenüber den Anmaßungen der römischen Kirche vertheidigt. Dem thatkräftigen Oberherrn steht er unverbrüchlich zur Seite,

als alle die übrigen englischen Barone von diesem abfallen und König Johann, sofern er sich mit der Zeit der Macht des Papstes beugt, sich selbst untreu wird; bei ihm hält der Bastard aus, er ganz allein, den bereits Gebrochenen zum Streite anfeuernd,[1]) die Truppen Englands sowie die rückkehrenden Lords unerschrocken gegen den Landesfeind führend,[2]) ein ganzer Patriot:

Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines stolzen Siegers Füßen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
Nun seine Großen heimgekommen sind,
So rüste sich die Welt an dreien Enden —
Wir trotzen ihr: Nichts bringt uns Noth und Reu,
Bleibt England nur sich selber immer treu.

Seine Derbheit, die nicht selten in ein großsprecherisches Wesen ausartet, hat der Dichter mit einem guten Theil köstlichen Humors versetzt; überall, selbst in den ernstesten Situationen kommt des Bastards gute Laune zum Durchbruch. Insbesondere richtet sich dieselbe gegen den mattherzigen Erzherzog von Oesterreich, den Erzfeind seines Vaters Löwenherz, dem er „das Kalbsfell um die schnöden Glieder zu hängen“ nicht müde wird. Und gerade dieser Humor ist es, der manchen, nicht gerade anmuthenden Zug in dem Charakter des jungen Schlachtenhelden wett macht: seinen ungemessenen Stolz, mit dem er gegen die

---

[1]) König Johann, Akt V, Scene 1.

[2]) Akt V, Scene 2 und 7.

Bürger von Angers vorgeht, seine schrankenlose Rücksichtslosigkeit, seinen Mangel an Gewissenhaftigkeit:

Gehts nicht g'rad aus, so sieht man, wie man's macht,
Herein zum Fenster oder übern Graben;
Wer nicht bei Tage gehn darf, schleicht bei Nacht,
Und — wie man dran kommt — haben ist doch haben!

Beim englischen Publikum wenigstens, dem nicht allein diese praktische Lebensweisheit einleuchtet, das außerdem auch bei dem nationalen Selbstbewußtsein des normännischen Junkers seine Rechnung findet, wird bei alledem die Hünenfigur des Bastards nie ihre Popularität einbüßen.

In der Historie Heinrich VI., ersten Theils, giebt der Dichter seinem englischen Patriotismus einen noch entschiedeneren und beredteren Ausdruck, indem er hier drei Helden des Schwertes vorführt, die in den heißen Kämpfen mit dem Landesfeind, dem Franzosen, ihre Tapferkeit und Treue gegen die Krone Englands und ihren Lehnsherrn, den jugendlichen König Heinrich VI., bewähren.

Talbot, der eigentliche britische Nationalheld, der Schrecken der Franzosen und von diesen ob seiner persönlichen Bravour wie wegen seiner Erfolge auf dem Felde der Ehre ebenso gehaßt wie gefürchtet, trifft vor Orleans auf die kriegerische Jungfrau, die Pucelle, sogar im Einzelkampfe,[1]) welcher letztere allerdings ohne entscheidenden Ausgang verläuft. Nichts destoweniger

[1]) Heinrich VI. Theil I, Akt I, Scene 5.

erstürmt der Lord die Wälle der Stadt und bringt die gewaltige Feste unter die Botmäßigkeit seines Königs.[1]) Die dritte Scene des zweiten Akts findet ihn bei einer abenteuerlichen Episode in dem Schlosse der Gräfin von Auvergne, die den Landesfeind, die „Geisel Frankreichs“ durch eine Kriegslist zu fangen vermeint und dabei mit ihrem Plane an der Umsicht des ebenso bedächtigen wie tapfern Feldherrn scheitert. Obwohl wegen seiner kleinen Statur von ihr verhöhnt und gescholten:

Ist dies der Talbot, auswärts so gefürchtet,
Daß man die Kinder schilt mit seinem Namen?
Ich seh', der Ruf ist fabelhaft und falsch.
Ich dacht', es würd' ein Herkules erscheinen,
Ein zweiter Hektor nach dem grimmen Ansehn
Und der gedrungen Glieder großem Maaß;
Ach! dies ist ja ein Kind, ein blöder Zwerg;
Es kann der schwache, eingezogne Knirps
Unmöglich so die Feind' in Schrecken jagen —

läßt der kühne Man der beherzten Frau den Mißerfolg ihres Handstreichs so wenig entgelten, daß er der französischen Verschlagenheit ehrliche englische Ritterlichkeit entgegenstellt:

Was ihr gethan, das hat mich nicht beleidigt,
Auch fordr' ich zur Genugthuung nichts weiter,
Als daß, mit eurer Gunst, wir kosten dürfen
Von eurem Wein und sehn, wie man hier kocht,
Denn immer rüstig sind Soldatenmagen.[2])

---

[1]) Akt II, Scene 1. [2]) Akt II, Scene 3.

In Paris, bis wohin demnächst sein Siegerschwert vorgedrungen, nachdem er Rouen an einem Tage verloren und wiedergewonnen hat,[1]) läßt er „ein Weilchen seine Waffen ruhen“, die seinem König

> an funfzig Festen zum Gehorsam riefen,
> Zwölf Städte, sieben mau'rumgebne Flecken
> Benebst fünfhundert achtbaren Gefang'nen,

um seinem Oberherrn die Lehnspflicht zu leisten, bei Heinrich's Krönung zum Grafen Shrewsbury erhoben.[2]) Noch hält er erst bei dem Huldigungsakte über einen Ausreißer vor Rouen, den Ritter Fastolfe, strenges Gericht; dann finden wir ihn alsbald wieder auf dem Schlachtfelde bei Bordeaux, wo er von den hadernden und auf einander eifersüchtigen Lords Sommerset und Lucy im Stich gelassen und von der Uebermacht der Franzosen eingeschlossen, mit seinem jugendlichen Sohne John den Soldatentod stirbt, umsonst bemüht, den muthigen Sohn zur Flucht zu bewegen und ihn dem sichern Untergange zu entreißen,[3]) nicht ohne sein sieggewohntes Schwert reichlich mit Frankenblut getränkt zu haben. So

> entschwingen sich durch Himmelsräume weit
> Zwei Talbots dieser Sterblichkeit,

und den todten Sohn im Arme legt der rauhe Kriegsmann im Getümmel der Schlacht das zärtliche Bekenntniß ab:

---

[1]) Akt III, Scene 3. [2]) Akt III, Scene 4.
[3]) Akt IV, Scene 5—7.

Ich habe meine Habe;
Mein alter Arm wird zu John Talbot's Grabe.

Wer so stirbt, wie Held Talbot, hat selbst über den Tod den Sieg errungen!

Dem Nationalheros in den Kämpfen mit dem Franken treten würdig an die Seite der Graf Salisbury und der Herzog Bedford, die Beide ihr Heldenthum durch einen ehrlichen Soldatentod in der Schlacht besiegeln; der Eine vor Orleans,[1]) der Andere beim Verluste Rouen's.[2]) Wenn der Dichter diese beiden edeln Lehnsträger der Krone Englands auch nicht in den Vordergrund der Ereignisse stellt, so rückt er sie immerhin durch die Art, wie er den Lorbeer um die sinkenden Häupter windet, in die Bedeutsamkeit, in die höchste Rangstufe der Heroenthums hinan.

Der Niedergang der Shakespeare-Helden beschreibt eine von oben nach unten ziemlich schroff abfallende Linie, je nach dem Grade des Mangels an σωφροσύνη, welcher die über das Maß des Gewöhnlichen hinausragenden Individualitäten von den Bahnen des Rechten ablenkt und dem Verderben zuführt. Selbstredend ist hierbei das Wollen des Handelnden, das Ziel seiner Bestrebungen für die gehörige Würdigung der Charaktere maßgebend, und soweit das Eine oder das Andere die ethischen Schranken im Uebermaße der Leidenschaft bei Seite räumt oder auch nur im Verkennen der Pflicht von den gebotenen Wegen abirrt, stellt sich der

[1]) Akt I, Scene 4. [2]) Akt III, Scene 2.

Abfall der Heldenseele als mehr oder minder bedeutsam, ihr Untergang als mehr oder minder dem Gerechtigkeitsgefühle entsprechend dar. In jenen römischen Patrioten, die, um den kranken Staat zu heilen, zum Mordstahl greifen, beklagen wir diese Verirrung, während uns die Motive des zum Banditen herabsinkenden schottischen Kronenräubers mit leicht erklärlichem Abscheu erfüllen.

Brutus im Julius Cäsar, der letzte Römer, nimmt darum unsere ungetheilte Sympathie in Anspruch, weil sein Wollen fern von aller Selbstsucht die edelsten Ziele verfolgt, obwohl das gewählte Mittel, sie zu erreichen: der Mord eines nach der Alleinherrschaft strebenden Bürgers der Republik, selbst wenn wir uns in die ethischen Anschauungen des Alterthums zurückversetzen und historisch zu empfinden uns bemühen, immerhin eine Unthat bleibt. — Und als solche stellt sie uns auch der Dichter vor Augen, ohne sie zu bemänteln oder rechtfertigen zu wollen, wie dies Schiller im Tell versucht, indem der deutsche Dichter seinen Helden den Mord an dem Landvoigt mit reiner Hand vollziehen lassen will und es in seiner theoretisirenden Weise für nöthig erachtet, dem Schweizerheros, dem Vertheidiger des Heerdes und der Familie, den um sein Erbe kämpfenden und aus ehrsüchtigen Motiven zum Mörder gewordenen Herzog Johann von Schwaben, Parricida, gegenüberzustellen. Shakespeare läßt die Mißthat des römischen Patrioten für sich selbst reden; er beschränkt sich darauf, am Schlusse der Tragödie

den Fall des Brutus sowohl als den seines Genossen Cassius in den knappen Worten:

> Besänft'ge, Cäsar, dich —
> Nicht halb so gern bracht' ich dich um, als mich:

und

> Cäsar, du bist gerächt,
> Und mit demselben Schwert, das dich getödtet,

auf jene Mordscene im Senate zu Rom zurückzuführen. Der Tod Cäsar's findet bei dem britischen Dichter eine ganz naturgemäße Vergeltung.

Brutus tritt vor uns als der gelassene, sichtende Denker, dessen Temperament die stoische Philosophie geschult und jeglicher Leidenschaftlichkeit entkleidet hat. Sein Thun durchdringt die höchste Uneigennützigkeit; Alles in ihm ist auf das gemeine Wohl gerichtet. Redlich, parteilos, ein gerader Politiker, weit entfernt von allem intriganten Getreibe, ist er ganz Besonnenheit; wenn einmal zum Entschlusse gebracht, von eiserner Thatkraft, unbeirrt im Verfolgen seines Ziels. Obwohl er zu Cäsar persönlich in einem Freundschaftsverhältnisse steht und ihm darum der Gedanke an seine Beseitigung um so schwerer eingeht — er schläft, ißt, spricht nicht, so lange es in ihm gährt — vollzieht er, nachdem ihm Cäsar's Tod zur politischen Nothwendigkeit geworden, den Akt der Tödtung wie ein Opfer, das er dem gemeinen Wesen zu bringen sich gezwungen sieht, frei und öffentlich, mit fester Hand, ohne Gehässigkeit, ein Reiniger der Republik. Mit diesem markigen Wesen verbindet er eine wunderbare

Milde, die sich insbesondere in dem zarten Verhältnisse zur Gattin, der edeln Portia, ja selbst in der Rücksichtsnahme gegen seine Diener offenbart. Allerdings wird ihm seine humane Gesinnung verhängnißvoll, sofern er bei der Verschwörung gegen Cäsar's Leben darauf dringt und es durchsetzt, daß Mark Anton geschont werde, der Genosse und Helfershelfer des nach dem Diadem des Alleinherrschers Strebenden, der demnächst vor der Leiche Cäsar's auf dem Forum die Contre-Revolution hervorruft, geschickt leitet, die Häupter der Verschwörung aus Rom vertreibt und schließlich in der Schlacht bei Philippi deren Untergang herbeiführt. In den Zeiten staatlicher Umwälzungen, welche die konsequenteste Rücksichtslosigkeit in Anspruch nehmen, ist diese Art der Humanität immer ein politischer Fehler; sentimentale Revolutionäre werden stets Schiffbruch erleiden. An der Klippe der Menschenfreundlichkeit scheitert auch die Staatskunst des Stoikers, wiewohl ihm seine Leidenschaftslosigkeit, seine wuchtige, lakonische Beredsamkeit, seine Kenntniß des Kriegshandwerks zur Führung der öffentlichen Angelegenheiten als durchaus geschickt erscheinen lassen.

Brutus, von dem unterschätzten Antonius bei Philippi geschlagen, giebt sich selbst den Tod. — Der sieggekrönte Gegner muß ihm nachrühmen:

> Dies war der beste Römer unter Allen!
> Denn jeder der Verschwornen bis auf ihn
> That, was er that, aus Mißgunst gegen Cäsar.
> Nur er verband aus reinem Biedersinn

Und zum gemeinen Wohl sich mit den Andern.
Sanft war sein Leben, und so mischten sich
Die Element' in ihm, daß die Natur
Aufstehen durfte und der Welt verkünden:
Dies war ein Mann!

Seinem Mitverschworenen Cassius fehlt die gleichmüthige, philosophische Ader des Brutus, die erst zur Opferung Cäsar's der Aufmunterung bedarf. Er selbst, Cassius, ist das anregende Element des Stücks, der republikanische Agitator. Weit entfernt vom eigentlichen Ränkeschmied steht er dem heldenhaften Brutus vollkommen gleich in der Liebe zur Freiheit und republikanischen Gleichheit, doch ist er praktischer, scharfsichtiger als dieser. Er gilt dem Cäsar als gefährlicher Denker — der hagere Mann mit dem hohlen Blick, weil er nicht blos spekulirt, sondern auch seine Spekulationen verwirklicht. Die schlaue Art, wie er die verschiedenen Persönlichkeiten für seinen Verschwörungsplan gewinnt, zeigt von seinem durchdringenden Urtheil, seiner Menschenkenntniß. Er zieht andere Saiten auf, wenn er den träumerischen Brutus zu überreden sucht, wenn er den plumpen Casca breitschlägt. Als gewiegter Praktiker wirft er die Humanität bei Seite, wo sie ihm unbequem wird: ihm erregt eine Proskription der Anhänger Cäsar's keinerlei Bedenken; er fordert,

daß Mark Anton,
Der so beliebt beim Cäsar ist, den Cäsar
Nicht überleben darf. Er wird sich uns
Gewandt in Ränken zeigen und Ihr wißt,

Daß seine Macht, wenn er sie nutzt, wohl hinreicht,
Uns Allen Noth zu schaffen —

und weicht nur der gewichtigen Stimme des menschlicheren, sich nur auf das Nächste und absolut Nothwendige beschränkenden Brutus, sowie der Majorität der Mitverschworenen. Ebenso rücksichtslos zeigt sich Cassius im Beitreiben der Mittel zur Kriegsführung, worüber er, auch hierbei, mit der Milde seines Mitfeldherrn in Konflikt geräth.

Scharf, gallsüchtig, heftig („raschlaunig von der Mutter her") ist er nicht frei von einem unedeln Zuge der Mißgunst, des Neides. Er haßt den vom Glücke getragenen Cäsar eben so sehr, wie den nach der Tyrannis strebenden, während Brutus Cäsar'n eben so sehr liebt, wie er seinem Ehrgeize widerstrebt. Weil argwöhnisch gegen den Feind, ist Cassius politisch dem arglosen Brutus überlegen, wie er sich auch als Feldherr scharfsichtiger erweist; er will aus Gründen, die sich nachher als zutreffend herausstellen, nicht nach dem verhängnißvollen Philippi ziehen, um dem Heere der Triumvirn die Schlacht zu bieten; und doch beugt sich der klügere Praktiker dem unwiderstehlichen Idealismus in Brutus' Natur. Dies zieht ihn aber auch eben so unwiderstehlich in den Untergang des Freundes hinein. Auch er verfällt auf dem Schlachtfelde dem eigenen Schwerte.

Brutus und Cassius, das Dioskurenpaar der Vaterlandsliebe, stehn der höchsten Rangstufe der Shakespeare-Helden am nächsten, eben weil der Zweck,

den sie vor Augen haben, den Staat vom Tyrannen zu befreien, an sich ein ethischer ist, und nur das Mittel, durch welches sie das Gewollte zu erreichen suchen, als ein verwerfliches sich darstellt. Anders verhält es sich bei den beiden Helden des Junkerthums, des antiken und des mittelalterlichen, bei Coriolan und Heinrich Percy, bei welchen der Zweck ebenso verwerflich erscheint, wie das Mittel.

Cajus Marcius Coriolanus, der tapfere Kriegsheld des alten Roms im Streite der jungen Republik gegen die Nachbarstädte, der unerschrockene Ringer in den innern Kämpfen der aristokratischen und demokratischen Elemente, erinnert gewissermaßen an das vorgeschichtliche Heroenthum, sofern bei ihm, wie bei den mythischen Helden, die ungezügeltste Naturkraft, versetzt mit einer starken Dosis ungeschminkter Selbstsucht zur Erscheinung kommt, die Leidenschaftlichkeit seines Temperaments alle Schranken durchbricht und jede Mäßigung in den Hintergrund drängt. Wenn er es an persönlicher Tapferkeit den homerischen Helden gleich thut — er nimmt es sogar mit einer ganzen Stadt auf, indem er, abgeschnitten von den Seinigen, ganz allein innerhalb der Thore des feindlichen Corioli ficht — so überragt er die ebenso beutelustigen als ehrbegierigen Streiter vor Troja in der Uneigennützigkeit, mit der er seinen Antheil am Beutegewinn ausschlägt, in der Gleichgiltigkeit, die er den rauschenden Ovationen seiner Kriegskameraden und des römischen Volks entgegensetzt. Freilich, weil diese Heldengröße mit der

Begierde, es allen Andern zuvorthun, überall der Erste sein zu wollen, verquickt ist, trägt sie den Todeskeim von vorn herein in sich.

Aus dem siegreichen Feldzuge gegen die Volsker zurückkehrend, findet Coriolan nach wie vor das niedere Volk zu Rom in Gährung gegen das Patriziat. Aristokrat vom reinsten Wasser, schleudert er der verachteten Plebs, die eben durch Einsetzung der Volkstribunen gegen die Patrizier die entschiedensten Erfolge errungen hat, offenen Trotz und Hohn ins Gesicht, welches Gebahren ihn selbst da nicht verläßt, wo er darauf angewiesen ist, im Kleide der Demuth aufzutreten, um die Stimmen zu erbitten, die ihm zum Konsulate verhelfen sollen:

O süße Stimmen!
Besser man stirbt und besser man verdirbt,
Als daß um wohlerworbnen Lohn man wirbt!
Warum in diesem Narrenkleide stehn,
Um Hans und Kunz, wenn sie vorübergehn,
Zu betteln um ihr nutzlos Fürwort?
Hier kommen noch mehr Stimmen. Eure Stimmen!
Für eure Stimmen schlug ich mich, ich wachte
Für eure Stimmen, trug für eure Stimmen
Mehr als zwei Dutzend Wunden, sah und hörte auch
Von Schlachten dreimal sechs; für eure Stimmen
That viel ich, je nachdem. Drum eure Stimmen!
Gewiß, gern wär' ich Konsul.

Doch, noch ehe er es geworden, nutzt er die Macht ab, bevor er sie anlegt. Von den heimtückischen Tribunen gereizt, bricht er, jeglicher Besonnenheit baar, mit seinen Plänen, sie wieder zu beseitigen, los:

Was sollen
Dem Volke solch' glatzköpfige Tribunen,
Auf die es pocht und den Gehorsam weigert
Der höhern Obrigkeit? In einem Aufruhr,
Wo nicht das Recht, nein! wo Gewalt Gesetz war,
Da wurden sie gewählt — in bessrer Stunde
Verhelft dem Rechte wiederum zum Recht,
Und in den Staub werft ihre Macht.

In öffentlicher Volksversammlung des Hochverraths angeklagt,

daß er versucht,
Roms wohlbestallte Obrigkeit zu stürzen,
Und angestrebt tyrannische Gewalt,

verschmäht er es, sich zu vertheidigen. Weil Mund und Herz bei ihm eins sind, poltert er los:

Der tiefsten Hölle Gluth verschling das Volk!
Verräther ich? Du lästernder Tribun!
Säßen im Blick dir zwanzigtausend Tode,
In deine Faust gepackt gleichviel Millionen,
Auf deiner Lügenzunge beide Zahlen,
Ich spräch: du lügst! zu dir mit einer Stimme
So frei, als wenn ich bete!

Das Verdikt der Verbannung schlägt ihn nicht nieder:

Gemeines Hundepack! deß' Hauch ich hasse
Wie fauler Sümpfe Qualm, dess' Gunst ich schätze
Wie unbegrabner Menschen todt Gebein,
Das mir die Luft verdirbt: ich banne euch!
— Verachtend
Um euch die Stadt, so kehr' ich euch den Rücken!
'S giebt eine Welt auch anderswo!

Einzig von dem Gedanken an Rache beseelt, geht er zu dem gegen Rom rüstenden Landesfeind, dem

Volsker, über, erhält vermöge des Zaubers, den seine Persönlichkeit auf das Kriegsheer ausübt, den Oberbefehl und belagert das führerlose Rom, unbekümmert darum, daß es die Vaterstadt ist, die er in das äußerste Elend versetzt.

Doch, wenn er sich auch zu diesem verhängnißvollen Schritt mit der ganzen Härte seines selbstischen Ichs gewaffnet zu haben vermeint; mit der einzigen sanfteren Regung, deren er fähig ist, hat er nicht gerechnet. Obschon taub gegen alle Vorstellungen der patrizischen Freunde, der Gattin, seines Kindes — den Bitten der von ihm vergötterten Mutter Volumnia, deren Superiorität zu weichen er von jeher gewohnt ist, vermag er nicht zu widerstehen. Er hebt die Belagerung auf und findet auf dem Rückmarsch in Antium den Tod von der Hand des von ihm in der Feldherrnwürde verdrängten Aufidius.

Coriolan weiß, was ihm bevorsteht, als er der Mutter nachgiebt; völlig klar über sein demnächstiges Schicksal vollzieht er das Werk der Selbstvernichtung, indem er sein Leben zum Sühnopfer darbringt, ein Held bis zum Tode, eine ganze Figur, voller Plastik, wie aus Erz gegossen und dabei bis in die kleinsten Details künstlerisch ciselirt, wie überhaupt, was Charakteristik, dramatischen Aufbau und Entwickelung der wunderbar bewegten Handlung anlangt, Coriolan zu den vollendetsten Schöpfungen des Dichters zählt.

Als Coriolanus redivivus, nur im mittelalterlichen Gewande, im Uebrigen ebenso junkerhaft, unbesonnen

und polternd, präsentirt sich uns Heinrich Percy in Richard II. und Heinrich IV., ersten Theils. Ein junger Mars, männlich schön,

> Der Stämme gradester im ganzen Wald,
> Des holden Glückes Liebling und sein Stolz,

gilt er allgemein als die Blume der Ritterschaft, als „der Spiegel, wovor die edle Jugend sich geschmückt.“ Von dem zur Muthung seiner Lehn aus dem Banne zurückkehrenden Bolingbroke, Heinrich, Herzog von Hereford, läßt er sich mit seiner Sippe, den Northumberlands, für dessen Sachen gegen König Richard gewinnen und demnächst nach Heinrich's Thronbesteigung in den Feldzügen gegen die Schotten und die auffässigen Wälschen als Heerführer verwenden. Sieggekrönt aus diesen Kämpfen nach London heimkehrend, hält jedoch der Heißsporn des Nordens, wie ihn der Volksmund bezeichnet, mit seiner Lehnstreue gegen den Oberherrn nicht Stich. Zwistigkeiten über die Lösung der von ihm im Felde gemachten Gefangenen und die Hetzereien seiner Verwandten, der übermüthigen Barone Northumberland und Worcester, treiben den stürmenden Hitzkopf in eine Verschwörung hinein, die nichts Geringeres plant, als Heinrich IV. der Königswürde zu entkleiden und das Reich in drei „Quartiere“ zu theilen, wovon das eine an Mortimer, den Vetter des Königs, das zweite an Owen Glendower, den wälschen Baron, das dritte an Percy fallen soll.[1]) In diesem hochver-

---

[1]) Heinrich IV. Theil I, Akt III, Scene 1.

räthersichen Unternehmen, die Lancasterdynastie zu stürzen, unterliegt jedoch Heinrich Heißsporn seinem Temperament. „Er läßt den Hund los, eh' das Wild sich rührt.“ In ungeduldiger Kampfbegier, nur von dem Wunsche beseelt, sich mit Heinrich Monmouth, seinem Herausforderer, im Einzelkampfe zu messen —

Kommt, gebt mir mein Pferd!
Das wie ein Donnerkeil mich hin soll tragen,
Wo mir der Prinz von Wales den Panzer beut:
Heinrich auf Heinrich, Roß auf Roß gestellt,
Soll kämpfen, bis der Ein' als Leiche fällt —

stürzt er sich auf den Feind, wenngleich ohne die genügende Truppenzahl, mißachtend den Rath der Freunde, den Zuzug der Bundesgenossen abzuwarten. Dies Ungestüm bereitet seinem Anhange die zweifelloseste Niederlage und zwar ohne in dem so heiß begehrten Zweikampfe mit Heinrich Monmouth einen Ausgleich zu finden: der ritterliche, nie besiegte Percy fällt in der Schlacht bei Shrewsbury von dem Schwerte des glücklicheren Prinzen von Wales.

Die frappante Aehnlichkeit Heißsporns mit seinem antiken Zwillingsbruder Coriolan liegt nicht bloß in der Heißblütigkeit ihres Temperaments, in dem gänzlichen Mangel an Besonnenheit, in ihrem herrschsüchtigen Eigensinne, sondern auch in ihrer Verschuldung, in der Art ihres Abfalls vom Heldenthum, sofern Beide aus egoistischen Motiven, um Rache zu üben, ihr Vaterland in Kriegsnöthe verwickeln, der Eine, ein römischer Aristokrat, der die Waffen gegen ein Princip, die auf=

keimende Demokratie, kehrt, der Andere, ein Feudaljunker, welcher seinen Baronentrotz gegen die junge Dynastie des Lancasterstammes richtet und im Uebermaße der Leidenschaftlichkeit zum Verbrechen der Felonie greift. Während sie sich hierin überall, wie in ihrer ehrlichen Geradheit, in ihrem Abscheu vor krummen Wegen und allerlei Ränken begegnen, gehen sie in einem Charakterzuge wesentlich auseinander. Percy ist Humorist, was besonders in seinem Verkehre mit Käthchen, seinem eben so schalkhaften wie reizvollen Weibe, hervortritt, sowie in der sarkastischen Art, mit der er den großsprecherischen Owen Glendower abfertigt; auch hat ihn der Dichter mit einer Angewöhnung ausgestattet, die dem damit Behafteteu einen Anflug des objektiv Komischen giebt: mit dem 'speaking thik'[1]) — Schlegel übersetzt es mit Stottern: der tiefernste Coriolan dagegen überläßt das humoristische Feld lediglich seinem muntern Freunde Menenius.[2])

Bis hierher stellt der Dichter den Fall seiner Helden auf eine einzelne That. — Im Macbeth führt er uns jedoch eine Gestalt vor, die, einmal in den Banden der finstern Mächte, sich in ein ganzes Gewebe von Unthaten verstrickt und des Fluchs der bösen That sich wohl bewußt —

Was schlimm begann, stärkt sich durch neue Schuld —

aus der Sonnenhöhe des Heroismus in den Abgrund des gewerbsmäßigen Verbrecherthums hinabsinkt.

---

[1]) Heinrich IV. Theil II, Akt II, Scene 3.

[2]) cf. Jahrbuch XVIII, S. 137.

Und in der That, sein erstes Auftreten zeigt uns Macbeth auf dem Kothurn des altnordischen Heldenthums, im Siegeslorbeer, nicht bloß als Ueberwinder des grimmen Macdonwald und des Königs Sweno von Norwegen, sondern auch als einen Mann von reiner Hand. Da tritt die Versuchung an ihn heran in der Gestalt der Schicksalsschwestern und weckt in ihm durch trügerische Prophezeihungen, von denen zwei sich alsbald bewahrheiten, Gedanken und Wünsche, die bisher auf dem Grunde seiner Seele unausgesprochen, ohne bestimmte Form und Gestalt geschlummert haben mögen. Noch bebt er zurück,

> Noch schüttelt's so sein Ich, daß alles Leben
> Vor diesem Wahnbild weicht und nichts hier drin ist,
> Als was nicht ist,

doch immer wieder tritt das von den Hexen hervorgezauberte Traumbild der Königskrone vor die erregte Phantasie. Voll Ehrgeiz, ohne die Macht und den Willen, diesen einzuengen, ohne ein allzu zärtliches Gewissen, kurz, ein Mann der sinnlichen Stärke, von dem eisernen Gefüge des elften Jahrhunderts (in welchem die Tragödie sich abspielt[1]), wirft er jedes Bedenken über Bord, als König Duncan seinen Erstgeborenen als Prinzen von Cumberland, als Kronprinzen des Reichs und als seinen Nachfolger proklamirt:

> Der Prinz von Cumberland! Das ist ein Stein
> Auf meinem Weg! will übersprungen sein —

[1]) Nach Holinshed's History of Scotland, der Quelle Shakespeare's, um 1046 herum.

Sonst fall' ich selbst. Ihr Sterne, löscht eu'r Licht —
Mein düster heiß Begehren seht es nicht!
Sieh nicht die Hand, du Aug', doch laß geschehn,
Was, wenn's geschah, das Auge scheut zu sehn.

Dies ist der Wendepunkt für den Helden der Ehrbegierde; das Zaudern des „weichen Menschenthums, den nächsten Weg zu gehn", wandelt sein böser Dämon, sein Weib, das die „Mordgedanken ihm ins Ohr haucht", zum raschen Entschlusse. Er mordet den „so milden, in seiner Herrschaft so reinen" König, seinen Gast im Schlosse Inverneß, bringt mit eigener Hand die Kämmerlinge um, die im Vorzimmer Duncan's Schlaf bewachen sollten, lenkt den Verdacht der Urheberschaft auf Malcolm und Donalbain, die nach der Ermordung des Vaters flüchtig gewordeneu Königssöhne, und läßt sich in Scone die geraubte Krone Schottlands auf's schuldige Haupt setzen. Alsbald verfällt er in einen förmlichen Verbrechertaumel, läßt seinen Waffenbruder und Mitfeldherrn Banquo, dessen Nachkommenschaft von den Hexen die Krone verhießen worden, aus dem Wege räumen und verschmäht es nicht, selbst Weiber und Kinder, wie Macduff's Gattin und Söhnlein, seiner Tyrannenwuth zu opfern, nur um den nach England entflohenen Thane von Fife empfindlich zu treffen:

An jedem Morgen jammern neue Wittwen,
Und neue Waisen weinen; neuer Kummer
Schlägt an den Himmelsdom, der wiederhallt,
Als fühle er mit Schottland, und als tön' er
Zurück den gleichen Schmerzensruf.

Nicht kalte Berechnung ist es, die den gefallenen Helden hierbei leitet — der Dichter stellt den phantastischen Träumer, dessen Einbildungskraft sich gleich von vorn herein, schon bei der ersten Begegnung mit den Hexen, dann unmittelbar vor und nach Begehung des Königsmords, am meisten in der Banketscene beim Erscheinen von Banquo's blutigem Schatten als fieberhaft erregbar zeigt, unter den mystischen Zauber unheimlicher Mächte, unter die Schauer von Erscheinungen aus der Geisterwelt, unter die kabbalistischen Verheißungen übernatürlicher Wesen und umgiebt den nordischen Helden mit einem Nebelschleier, der die vorgehenden Dinge in eine unbestimmte Ferne rückt und in das schwankende Zwielicht einer berauschten Romantik in night and storm taucht.

Gerade diesem somnambulen Zuge, den der Darsteller des Macbeth nicht genug hervorheben kann, ist es zuzuschreiben, daß der Held des verbrecherischen Ehrgeizes immerhin etwas Anziehendes behält, — im Gegensatze zu Richard III., dessen nüchterne Bosheit das Triebrad seiner Verbrecherbahn mit kaltem Blute in Bewegung setzt und im Schwunge erhält; der, eine Verkörperung des Bösen an sich, gewissenlos, jeglicher Romantik, des Poetischen in seiner Erscheinung entkleidet, selbst äußerlich mißgestaltet, keinen Funken von Mitgefühl, höchstens ein gewisses pathologisches Interesse zu erwecken im Stande ist. Macbeth bietet den Anblick einer sinnlichen Natur, die im Taumel bacchantischer Lust das edlere Ich ertränkt, während der jedes bessern

Ichs ermangelnde Richard in systematischer Negicung des Erhabenen seine Verbrecher-Vernünfteleien mit teuflichem Bewußtsein ins Werk setzt — „gewillt, ein Bösewicht zu sein".

Ich schließe die Reihe der heroischen Erscheinungen bei Shakespeare mit dem Dänenprinzen **Hamlet**, insofern der modernsten Heldenfigur des Dichters, als deren Hervorragen über das Niveau des Gewöhnlichen lediglich auf das geistige Gebiet verlegt ist. Ich möchte Hamlet als den Helden des **Gedankens** bezeichnen.

Der Hamlet der skandinavischen Sage ist eine Art Junius Brutus, dem es durch erkünstelten Irrsinn gelingt, den Räuber seiner Krone und Mörder seines Vaters über seine Ziele zu täuschen und schließlich sein Königreich wiederzuerobern. Den Verschmitzten der Sage, der sich seine Krone erlistet, wandelt der Dichter in den Denker, der vor lauter Grübeln nicht zur rächenden und rettenden That gelangt, Zeit und Gelegenheit versäumt und darüber selbst zu Grunde geht. Denken und Handeln halten sich in ihm nicht die Wage, und dieser Disharmonie, diesem Mangel an σωφροσύνη fällt er zum Opfer.

Von welcher hervorragenden Begabung Hamlet ist, dafür haben wir nicht allein das Zeugniß Opheliens, der von ihm verlassenen Geliebten, und des jungen Kriegers Fortinbras ehrenden Nachruf: wir sehen im Drama selbst, welche Proben von Muth und Tapferkeit der Dänenprinz ablegt. Da, wo alte, bewährte Kriegsleute, wie Marcellus und Bernardo, vor

Furcht und Schrecken zusammenschauern, bei der Erscheinung des Gespenstes auf der Terrasse von Helsingör, besteht er ohne Bangen das Wagniß, dem Geiste des Vaters zu einem abgelegenen Theile des Walls zu folgen und ihm dort Stand zu halten. — Auf seiner Seefahrt nach England mit Korsaren in ein Gefecht verwickelt, kämpft er nicht bloß unter den Vordersten; er springt auch auf das feindliche Schiff hinüber — er, der einzelne Mann — gleich wie der in die Thore der Volskerstadt allein eindringende Held Coriolan. — Zum Zweikampf mit dem renommirtesten Fechter, dem jungen Laertes aufgefordert, legt er die ritterlichste Kampfbegier an den Tag, obwohl ihm sein ahnendes Gemüth weissagt, daß dieses Wettturnier für ihn verhängnißvoll sein werde. Ohne Zögern bietet er seine Brust der Degenspitze des geschickten Gegners.

Indessen der „Arm des Kriegers" ist das am wenigsten ins Gewicht Fallende, was Hamlet als eine hervorragende Persönlichkeit kennzeichnet, der Schwerpunkt des Charakters liegt vielmehr in seiner intellektuellen und sittlichen Begabung. Philosophisch veranlagt — er sagt von sich selbst: er habe „zu viel Sonne" — ist er von dem metaphysischen Drange beseelt, in das Innere des realen Seins einzudringen, Alles, was in den Kreis seiner Erlebnisse hineintritt, auf den Prüfstein der Spekulation zn legen, ja selbst gelegentlich mit keckem Finger an die Pforten des Jenseits zu klopfen (in dem bekannten Monologe: „Sein oder Nichtsein" etc.). Diesen Hang zur Spekulation hat er

auf einer deutschen Universität, die den freien Aufschwung des Geistes damals repräsentirte, in Wittenberg, geschult, seinen Geschmack veredelt, seinen Witz gebildet, der gehaltvollen Spruchweisheit, die der junge Denker überall entfaltet, Methode verliehen. Auch der Sinn für das Künstlerische ist von dem Wittenberger Studenten gepflegt: sein feines Urtheil über Poesie, namentlich über die dramatische, zeigt von ebensoviel Interesse wie eingehendem Studium. Mit der feinen Bildung des Geistes geht die des Herzens Hand in Hand; für den Vater hat er eine rührende Pietät bewahrt — der Mutter begegnet er mit liebevoller Ehrfurcht, obwohl er die Hast, mit der sie sich in die zweite Ehe mit seines Vaters Bruder gestürzt, auf das Schärfste zu verurtheilen sich gezwungen sieht. Und die Freunde, insbesondere seinen Studiengenossen Horatio, hegt er im Grunde einer treuen, vertrauensvollen Seele. — Seine Empfänglichkeit für das Gute und Schöne manifestirt sich wiederholt in dem Abscheu vor der Unwahrheit, vor dem heuchlerischen, aufgeputzten, geschminkten Wesen seiner Zeit, vor der Rohheit und Trunksucht des damaligen Dänemarks. Seine Ziele endlich sind auf nichts Geringeres gestellt, als die aus den Fugen gerathene Zeit wieder einzurichten, was gewissermaßen das Programm seines Lebens ausmacht. Kurz, Prinz Hamlet ist vom Dichter, wie Gervinus treffend bemerkt, auf die Höhe genialen Geistes und Strebens hinaufgerückt — nur Eins fehlt dem geistreichen Denker: die Initiative; Goethe nennt es: die sinnliche Stärke. Was

bei Macbeth im Uebermaß vorhanden ist und als solches dem Helden der strebenden Ehrbegier zum Verhängniß wird, das tritt bei Hamlet als ein entscheidender für ihn verderblicher Mangel hervor.

Der Dichter giebt seinem Helden die stärksten Impulse, wie sie nur einen so reich ausgestatteten Geist zu einem energischen Handeln fortzureißen vermögen. Hamlet ist nach seines Vaters, des weiland Königs, Ableben von dem Oheim Claudius, der die Königin Witwe alsbald zur Ehe genommen, der Krone beraubt — derselbe Oheim hat seinen Bruder, derweil dieser im Garten schlief,

In seiner Sünden Blüthe hingerafft,
Ohn' Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Oelung,
Die Rechnung nicht geschlossen, ins Gericht
Mit aller Schuld auf seinem Haupt gesandt.

Der um sein Recht betrogene Kronerbe hat nicht allein einen Hochverrath zu strafen, die Blutrache legt ihm auch die heiligste Pflicht der Wiedervergeltung gegen den Brudermörder, den Verführer der Königin-Mutter auf, und zu diesem Rächeramt wird er durch die dringlichsten Mahnungen aus dem Jenseits, durch den abgeschiedenen, ruhelos wandernden Geist des Gemordeten aufgerufen. Dazu kommt, daß ihm die rächende That durch einen Konflikt mit seinem Herzen nicht einmal erschwert wird. Weit entfernt davon, daß auch nur das Geringste in der Seele für den blutsverwandten Verbrecher spricht, was an eine Zuneigung erinnerte, muß er im Gegentheil den Trinker, den

Wollüstling, den „lächelnden, gleißnerischen Schurken“ auf das äußerste verachten.

Und bei alledem kommt Hamlet doch nicht zur gebotenen That. Der gute Wille allerdings ist da — mit wahrem Feuereifer greift er die Mahnung des Geistes zur Blutrache auf:

Dein gedenken?
Ja, von der Tafel der Erinn'rung will ich
Weglöschen alle thörichten Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergang'nen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung,
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen.

Doch der Hang zum Grübeln, der metaphysische Zweifel an der Wahrhaftigkeit der ihm gewordenen Erscheinung hält die Hand von der raschen That zurück:

— der Geist,
Den ich gesehen, kann ein Teufel sein —
Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden
In lockende Gestalt; ja, und vielleicht
Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
Da er sehr mächtig ist in solchen Geistern,
Täuscht er mich zum Verderben — ich will Grund.
Der sich'rer ist.

Um den Oheim zu beobachten, hält er es für dienlich, ein wunderliches Wesen anzulegen, einen Irrsinn zu simuliren, unter dessen Deckmantel er zugleich sein Geheimniß zu bergen sucht. — Er arrangirt das Schauspiel von der Ermordung Gonzago's, die Mause-

falle, und obgleich ihm des Königs Benehmen hierbei den handgreiflichsten Beweis von dessen Schuld liefert, beharrt er dennoch in seinem dilatorischen Verhalten, indem er sich überredet, es sei noch nicht an der Zeit. — Die beste Gelegenheit, den Rache- und Strafakt zu vollziehen, als er den König allein vor dem Betschemel findet, läßt er ungenutzt vorübergehen:

Hinein, du Schwert, sei schrecklicher gezückt!
Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wuth,
In seines Betts blutschänderischen Freuden,
Beim Doppeln, Fluchen oder anderm Thun,
Das keine Spur des Heiles an sich hat,
Dann stoß ihn nieder, daß gen Himmel er
Die Fersen bäumen mag, und seine Seele
So schwarz und so verdammt sei, wie die Hölle,
Wohin er fährt.

Nur einmal glaubt er den Augenblick ergreifen zu müssen — in dem Zimmer der Mutter vermuthet er hinter der Tapete in dem Belauscher seiner Unterredung den König und hat dabei das Unglück, nur den Spion desselben, den Kämmerer Polonius, den Vater seiner verlassenen Geliebten mit todbringender Klinge zu treffen. Diese aberratio ictus drängt ihn vollends aus der Rolle des Angreifers heraus in die bloße Defensive hinein: von nun an gefällt er sich darin, Mauern und Wallgräben, hinter welchen sich seine Passivität verschanzt, aufzuwerfen und den argwöhnischen Feind zu überlisten:

Sei es drum!
Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver

Der Feuerwerker auffliegt, und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klafter tiefer,
Als ihre Minen grab' und sprenge sie
Bis an den Mond.

So trägt er kein Bedenken, seine Schulgesellen Rosenkranz und Güldenstern, die vom König dazu ausersehen sind, den Prinzen nach England zu schaffen und ihn dort dem Henkerbeil zu überliefern, mit einem Uriasbrief auszurüsten und die Ueberbringer des Hinrichtungsbefehls selbst dem ihm zugedachten Schicksale verfallen zu lassen. — Aus dieser Passivität der ihm auferlegten That gegenüber tritt Hamlet erst am Schlusse der Tragödie heraus, als ihm selbst der Tod bereits im Nacken sitzt, und er, von der vergifteten Degenspitze des Laertes getroffen, vor die Alternative gestellt ist, entweder als vollendeter Schwächling aus der Welt zu gehn, oder doch wenigstens noch im letzten Augenblicke das zu thun, wozu er bisher in geistreichem Gedankenspiele Zeit und Gelegenheit vertrödelt hat. —

Einen ebenso natürlichen wie entschuldbaren Grund für dieses dilatorische Verhalten Hamlet's findet Ulrici in des Prinzen Gewissenhaftigkeit, die ihn nöthige, die ihm gebotene That nicht allein nach ihrer faktischen Seite, d. h. nach der Schuldfrage hin, sondern auch in sittlicher Richtung, d. h. auf die Frage nach Recht und Unrecht zu prüfen. Da das Ganze auf den Boden der christlichen Sittenlehre gestellt sei, meint der Interpret, müßten die moralischen Bedenken des zur Blutrache Berufenen als wohl gerechtfertigt gelten. — Von

derlei Bedenken dürfte wohl kaum eine Spur in Shakespeare's Hamlet aufzufinden sein: nirgends richten sich die Zweifel des Spekulirenden gegen das, was Ulrici die moralische Seite der That nennt; nirgends ist der grübelnde Prinz mit sich darüber uneins, daß der Mörder seines Vaters den Tod verdiene; nirgends kommt es ihm in den Sinn, daß die christliche Anschauung dem richtenden Gotte und seiner Fügung die Rache anheimstelle, nirgends bemängelt er seine eigene richterliche Legitimation zur Vollstreckung des Vergeltungsakts — er beklagt nur in richtiger Selbstkritik, daß die ihm auferlegte Pflicht für seine Schultern zu schwer sei und versteigt sich hierbei zu den unzweideutigsten Schmähungen seines schwachgemutheten Naturells. Im Uebrigen möchte es wohl mehr als bedenklich erscheinen, die Gewissenhaftigkeit eines Menschen zu betonen, der sans façon ein schuldloses Mädchen, wie Ophelien, verläßt, weil das Liebesverhältniß seiner Laune nicht mehr zusagt[1]), der es sich nicht sonderlich übelnimmt, wenn er den Vater dieser ehemaligen Geliebten aus Versehen aufspießt, der sich endlich keine Skrupel macht, ein königliches Handschreiben zu fälschen und mit Hilfe dieses Falsifikats die Häupter zweier Schulgenossen auf den Richtblock zu legen. Gewissenhaftigkeit ist wohl eben so sehr die schwache Seite Hamlets, wie solche in seinem antiken Gegenstück Orestes unzweideutig und gewaltig hervortritt. Der griechische Königs-

[1]) cf. Jahrbuch XIX, S. 84 u. 85.

sohn, gleich dem dänischen zur Blutrache berufen und von der Schwester Elektra dazu aufgestachelt, wie der Däne von des Vaters Geist, geht ohne Zögern an das Rachewerk. Das Gewissen packt ihn jedoch nach der That: die Erinnyen verfolgen den Muttermörder für seine Ueberhebung über die Schranken der Natur. Die Erinnyen, die den lässigen Hamlet geißeln, d. h. seine Selbstanklagen, quälen diesen für die zu schwächliche Vertheidigung der Natur. —

Gervinus führt die Thatenlosigkeit des Dänenprinzen auf sein Naturell zurück, das zwischen phlegmatischer Trägheit und in einer lodernden Phantasie wurzelnden Leidenschaftlichkeit, zwischen Schlaffheit und Ueberspannung herüber und hinüber schwanke und so den Vorsatz, den Sinn für praktisches Handeln abstumpfe. Kreyssig findet den Schlüssel zu Hamlet's Zaudern in seiner Unfähigkeit, sich zu konzentriren, in dem Mangel an „heroischer Bornirtheit.“ Beides ist sicher zutreffend; es dürfte vielleicht noch hinzuzufügen sein, daß Naturell und Neigung in den Studien des jungen Prinzen einen wesentlichen Stützpunkt gefunden haben mögen. Der Dichter läßt seinen Helden des Gedankens eben von der Hochschule in Wittenberg zurückgekehrt sein, von derjenigen Universität, welche — wie schon erwähnt — zur Zeit Shakespeare's für den Sitz und die Pflanzstätte der freien Forschung galt — an welcher Giordano Bruno seine Lehre von den Atomen und der Weltseele vortrug. Wenn dieser Umstand schon die Richtung andeuten dürfte, welche

der Bildungsgang Hamlet's genommen, so legen die metaphysischen Betrachtungen, in denen er sich ergeht, ein deutliches Zeugniß dafür ab, wie sich seine Gedankenwelt wesentlich in der Sphäre der Skepsis bewegt. Nicht überblickendes Erkennen, nicht ein spekulatives Aufbauen ist der Zielpunkt seines Grübelns; sein ganzes Denken treibt mit vollen Segeln in die Negation hinein: der metaphysische Zweifel ist in ihm endemisch geworden, zum skeptischen Hang. Aus diesem gehen ihm die „bösen Träume" auf, seine „Melancholie" d. h. der Pessimismus, mittels dessen er die Welt für ein Gefängniß ansieht, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker giebt, die Erde ihm nur ein kahles Vorgebirge erscheint, der herrliche Baldachin, die Luft, dies wackre umwölbende Firmament, dies majestätische Dach mit goldnem Feuer ausgelegt ihm nicht anders vorkommt, wie ein fauler verpesteter Haufe von Dünsten. Und der Mensch? Was ist ihm diese Quintessenz vom Staube? Er hat keine Lust am Manne und am Weibe auch nicht.

Der skeptische Hang läßt allerdings das Pathos der Leidenschaft, aus dem heraus ein freies, großes Handeln nur möglich wird, in der That nicht aufkommen. Einen reichen Geist wie Hamlet's treibt er auf die schiefe Bahn des Bizarren. Daher die wunderliche Wahnsinnskomödie, mit der er alle Welt über sein Vorhaben zu täuschen sucht, sein extravagantes Wesen bei der Unterredung mit der Mutter (in der sogenannten Klosetscene), wo er „Dolche" sprechen will, sein

übernommenes Benehmen an Ophelien's Grabe. Statt wahrhafter, nachhaltiger Empfindungen begegenen wir in ihm nur nervös sensitiven Wallungen, die in ihren fieberhaften Erregungen der noch so glänzenden Erscheinung immerhin etwas Unvermitteltes, Unharmonisches geben. Dem Zwiespalt pessimistischer Anschauung verfällt auch der Witz des Zweiflers, der weit entfernt von dem gemüthvollen Wohlwollen des Humors sich lediglich in bittern Sarkasmen bewegt, und als Hang zur Ironie, als Spottsucht sich geltend macht, gewöhnlich — wie es nicht anders sein kann — in recht herber Weise.

In keinem andern Stück tritt der Subjektivismus des Dichters mehr zu Tage, als im Hamlet. Wie bei Shakespeare fast durchweg die Handlung als Produkt der Charaktere zur Erscheinung kommt, so auch hier. Bei der skeptischen Veranlagung des Helden, bei seinem Ausweichen vor der That,[1]) nimmt dem entsprechend die Handlung einen mehr negativen Verlauf, und verfällt folgerecht ins Unbestimmte, Nebelhafte. Und bei alledem stellt sich der Aufbau der Tragödie so überaus planvoll dar. Wo sonst die Thatkraft des Helden auf die Katastrophe hindrängt, wird hier in der Verzögerung derselben die zerstörende Macht des Zweifels, das Entkräftende des Skepticismus klar und überzeugend vor Augen gestellt. Daß wir nichtsdestoweniger an der verzögerten Handlung sowie an dem Träger der-

[1]) Gervinus II, S. 111.

selben, dem so gearteten Hamlet den regsten Antheil nehmen, der uns wünschen läßt, ihm immer und immer wieder auf der Bühne zu begegnen, zeigt von der innern poetischen Wahrheit des Ganzen. Mag uns in diesem Nachtstück Manches wie ein kaum lösbares Räthsel und darum fremd berühren, mag es dem Zuschauer kaum vergönnt sein, die problematische Erscheinung des von Erregung zur Schlaffheit vibrirenden Zweiflers fest und bestimmt zu fassen, wie die übrigen heroischen Gestalten des Dichters: der Held des Gedankens ist und bleibt dazu angethan, für sein Schicksal ebensoviel Furcht und Mitleid zu erregen, wie die Männer der That. — In der Sympathie für Hamlet, den Dänenprinzen, spiegelt sich so recht eigentlich das Goethe'sche Wort:

Unserer Fehler groß Geheimniß
Schwankt zwischen Uebereilung und Versäumniß.

Shakespeare's Greise.

Die Schätzung des Greisenalters begegnet bei den Kulturvölkern der alten Welt verschiedenen Grundanschauungen. Nach der einen, namentlich im Orient vertretenen, sieht man den Hochbetagten als einen von der Gottheit besonders Begnadigten an und zollt ihm eben deshalb eine bedingungslose, von dem Werthe der Einzelnpersönlichkeit völlig unabhängige Verehrung. Wenn bei Homer der greise Nestor spricht, schweigen selbst die leidenschaftlichsten Erörterungen der Griechenfürsten in ehrfurchtsvoller Zurückhaltung. In der Oedipus-Trilogie des Sophokles bringen Volk und Obherrscher Thebes dem Chor der Greise auch in den erregtesten Situationen eine heilige Scheu entgegen, und ist es eine bekannte Thatsache, daß, so oft ein alter Mann in ein griechisches Theater eintrat, die versammelte Jugend, gleichviel ob vornehm oder gering, sich erhob, um dem Erscheinenden den besten Platz einzuräumen. Auf dieselbe pietätvolle Würdigung des Alters ist auch der Umstand zurückzuführen, daß wir den Areopagus der Athener, den höchsten Kriminal-Gerichtshof und die einflußreichste sittenrichterliche Be-

hörde des griechischen Supremats ausnahmslos mit den erfahrenen, hochbetagten Männern Athens besetzt finden. — Eine gleiche Strömung macht sich im alten Palästina geltend; die Aeltesten des Volks treten hier überall als seine natürlichen Berather auf, als die Lenker der öffentlichen Angelegenheiten, als die unumschränkten Häupter der Familien, gleich gefürchtet und hochgehalten von den Herrschern wie den Beherrschten. — Und diese Geltung des Alters zieht sich nicht bloß durch die Zeiten des alten Bundes — auch die Verfassung der ersten Christengemeinden ist auf dieselbe Idee gegründet, die ihren traditionellen Einfluß selbst bis in die späteren Jahrhunderte nach Christi Erscheinung fühlbar macht.

Anders gestaltet sich die Schätzung des Greisenalters bei dem herrschenden Volke des Occidents, den Römern. Ihrem lediglich auf das praktisch Verwerthbare gerichteten Sinne gilt jene Vorstellung als eine ethische Seifenblase. Das in Rom landläufig gewordene geflügelte Wort:

Sexagenarios de ponte esse dejiciendos

zeigt uns die ganze Pietätlosigkeit dieses realistischen Völkerstammes, und die Geschichte belehrt uns, daß im Senate zu Rom, in derjenigen staatlichen Körperschaft, in welcher von Hause aus nach der eigentlichen Bedeutung des Wortes die „senes" für das öffentliche Wohl zu sorgen hatten, mit der Zeit das Greisenalter nur sporadisch und nebenher vertreten war. — Cicero, an der Grenze des letzten Lebensstadiums angelangt,

fand es für nöthig, zu seinem eigenen Troste eine Schutzschrift de senectute an seinen Freund T. Pomponius Atticus zu richten, worin er das Greisenalter gegen die diesem gemeinhin gemachten Vorwürfe — Unfähigkeit zu den öffentlichen Geschäften, Verringerung der Geistesgaben, Abnahme der Genußfähigkeit, Aussicht auf das nahe Lebensende — allen Ernstes vertheidigt, eine Schrift, die, weil sie etwas Selbstverständliches behandelt, nach den Anschauungen des Orients des vom Verfasser aufgewendeten Apparates von Beweisführungen in der That nicht bedurft hätte. — Von dem Prinzipe der praktischen Brauchbarkeit geht auch das römische Recht aus, indem es den Siebenziger von Kuratel, Tutel und den öffentlichen Aemtern ausdrücklich entbindet — weniger aus Rücksicht, als vielmehr aus Vorsicht.

Die germanische Anschauung gipfelt in einer Verschmelzung der altchristlichen Pietät und der römischrechtlichen Auffassung: sie verbindet das Ethische mit dem Praktischen, das Ideale mit dem Realen.

„Die Alten ehre stets —
Du bleibst nicht immer Kind;
Sie waren, was du bist,
Und du wirst, was sie sind"

sagt ein deutsches Sprichwort.

Nun — was sind sie denn, die Alten? oder wie müssen wir sie uns vorstellen, damit den jüngern Geschlechtern die ihnen durch die Sitte gebotene Ehrfurcht nicht abhanden komme? — Würde in der äußeren

Erscheinung, Mäßigung im Empfinden, ein stetiges Handeln mit Ueberlegung, eine konsequente Ausübung einer auf langjährige Erfahrung gegründeten Lebensklugheit, jenes harmonische Gleichgewicht des Denkens und Fühlens, welches Shakespeare in dem Begriffe des „Reifseins" als die Summe aller Weisheit zusammenfaßt und als das höchste erstrebenswerthe Ziel hinstellt und preist — das sind die hervorstechendsten Attribute des Greisenalters, die seine Lichtseite ausmachen. — Dagegen wirft andererseits das Zurückgehen der physischen Kräfte, bedingt durch eine sparsamere Bereitung des Bluts, durch ein fortschreitendes Erstarren der Muskulatur, durch eine allmähliche Abstumpfung der Sinnesorgane seine tiefen Schatten auf die Erscheinung des seinem Lebensziele entgegengehenden Erdenpilgers. — Aus diesen Zügen nach beiden Seiten hin setzt sich das Bild des normalen Greises zusammen; daß wir jedoch nicht selten Abweichungen von der Norm begegnen, die bei alledem ein gewisses pathologisches Interesse erregen, lehrt die tägliche Erfahrung.

Der dramatische Dichter, der berufen ist, das vielgestaltige Leben wahr zu zeichnen und seinen Charakteren den Stempel der Wirklichkeit aufzudrücken, darf sich hiernach nicht darauf beschränken, nur das Ideale typisch zur Erscheinung zu bringen, Dutzendgestalten in normalem Zuschnitt vorzuführen. Er muß die Realität auch bei ihrer pathologischen Seite erfassen und wird die letztere sogar mit Vorliebe behandeln, sofern die Ausnahme gemeinhin die Aufmerksamkeit in erhöhterem

Grade in Anspruch zu nehmen pflegt, als die Regel. — Selbstverständlich wird er hierbei Alles zu vermeiden haben, was das natürliche Gefühl des Zuschauers zu verletzen angethan sein möchte. Wenn er also einen Greis in seinen Verirrungen, in seiner Abnormität darstellt, wird er immerhin der Scheu, die dem Volke vor weißen Haaren eingepflanzt ist, Rechnung zu tragen haben; eine respektable oder doch wenigstens liebenswürdige Seite muß dergestalt in der Charakterzeichnung präzisirt hervortreten, daß die Pietät gegen das Alter nicht gänzlich in Frage gestellt wird. Shakespeare hat dies in reichlichem Maße geleistet. Wie er es verstanden hat, das erste Lebensalter, seine Kinderwelt, in rührend pietätvoller Weise der Volksanschauung gemäß zur Erscheinung zu bringen, so läßt er auch dem letzten Lebensstadium sein Recht widerfahren, indem er, wie der echte Meister der Goldschmiedekunst, Anfang und Ende des Rings mit dem gleich edeln Metalle seiner Lebensanschauung zusammenschließt. Selbst bei Gestaltung seiner pathologischsten greisen Figuren setzt er das germanische: „Ehret die Alten“ nie aus den Augen: in den Ausschreitungen eines Lear, Shylock, in den Albernheiten eines Polonius oder Schaal, ja sogar in den bedenklichsten Streichen Falstaffs lassen sich Züge erkennen, die die betreffenden Charaktere nicht ganz dem Unwillen des Zuschauers, bezüglich dem Lächerlichen oder gar der Verachtung verfallen lassen.

Zwar spricht sich Jacques in Wie es euch gefällt (II, 7) da, wo er die sieben Akte der großen

Weltbühne, des menschlichen Daseins durchkritisirt, nicht eben ehrerbietig über die beiden letzten Stadien aus:

— Das sechste Alter
Macht den besockten hagern Pantalon:
Brill' auf der Nase, Beutel an der Seite,
Die jugendliche Hose wohl geschont,
'ne Welt zu weit für die verschrumpften Lenden,
Die tiefe Männerstimme, umgewandelt
Zum kindischen Diskante, pfeift und quäkt
In feinem Ton. Der letzte Akt, mit dem
Die seltsam wechselnde Geschichte schließt,
Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen,
Ohn' Augen, ohne Zahn, Geschmack und Alles.

Hierbei (wie überhaupt bei Shakespeare) darf man jedoch nicht aus den Augen verlieren, wer dies sagt — nämlich ein blasirter, mit dem Leben fertiger, galliger Gesell, der mit seiner inneren Existenz dergestalt abgewirthschaftet hat, daß ihm nur noch die Narrenjacke als das einzig Erstrebenswerthe vorschwebt, nur weil er mit dem buntscheckigen Habite des fool des Privilegiums theilhaftig zu werden verhofft, aller Welt Grobheiten ins Gesicht schleudern zu dürfen. — Daß Jacques auch die übrigen Altersstufen, vom Kinde bis zum reifen Mann, mit seinen Blasphemien beglückt, zeigt zur Genüge, wie dies lediglich ihn, den Lebensbankeruteur, als Schmähsüchtigen kennzeichnen soll. Es gehört eben zur Individualisirung dieses modernen Thersites, daß er Alles durchhecheln und begeifern darf, was Andere mit Scheu und Rücksicht anzusehen und zu behandeln gewohnt sind; am wenigsten läßt

sich dem Dichter die Absicht unterschieben, diesen übersättigten, ausgebrannten Burschen zum Träger einer allgemein gültigen Wahrheit, zum Prädikanten seiner, des Dichters, Anschauungsweise machen zu wollen, so wenig wie einen Timon von Athen oder einen Jago. — Jacques, wie er einmal angelegt ist, kann sich nur an die Schattenseite des menschlichen Seins in allen seinen Phasen und Vorkommnissen halten, und es müßte in der That befremden, wenn ihn der Dichter aus dieser seiner Rolle herausfallen ließe.

Wenn unser Meister William ferner eine ganze Anzahl seiner Greise als Komiker, sogar wie sie der gelehrte Freund Cicero's, Caecilius, benennt, als comici stulti senes vorführt und uns mit unwiderstehlicher Gewalt zwingt, die Imbecillitäten des alten Gobbo oder Schleewein, die steifen Pedanterien Gonzalo's, die Faseleien des Polonius und Schaal's Thorheiten zu belachen, so hat er es doch mit kunstvoller Hand so eingerichtet, daß die Einfalt und Harmlosigkeit dieser Komik nirgends verletzt, die Naivität aller dieser greisen Erscheinungen eine Empfindung von Herabwürdigung oder Impietät nicht aufkommen läßt. — Bei einigen von ihnen können wir uns sogar eines Gefühls wehmüthiger Rührung nicht erwehren — beispielsweise ist der alte Gobbo im Kaufmann von Venedig solche rührend komische Figur. — Und der bejahrte Sünder Sir John Falstaff führt uns seine allerdings nichts weniger als harmlosen Streiche mit solch drastischem Humor vor, daß wir von vorn herein von dem ehr-

würdigen Kranze weißer Haare um das kahle, fektgedunsene Haupt mit Vergnügen absehen und uns ganz gern mit seiner metaphysischen Betrachtung abfinden lassen:

> Wenn alt und lustig sein eine Sünde ist, so muß mancher alte Schenkwirth, den ich kenne, verdammt werden.

Auf die Sympathie hin, deren sich der alte Humorist allgemein erfreut, konnte es auch der Dichter wagen, ihn mit einer Eigenschaft auszustatten, die sonst dem damit behafteten Greise einen despektirlich-lächerlichen Beigeschmack giebt, mit einer gelegentlichen Verliebtheit, welche allerdings in Heinrich IV., II. Theils, in der Scene mit Dortchen Lakenreißer eine bedenkliche Wendung nimmt, während das Verhältniß, das Sir John mit den lustigen Weibern von Windsor anzubändeln versucht, mehr den Geldsäcken der reichen Bürgersfrauen gilt, und die Verliebtheit, die der alte Herr als Maske sich vorzubinden für gut befindet, hier lediglich als Mittel zum Zweck auftritt.

Wenn wir nun zur Betrachtung der betreffenden Einzelncharaktere übergehen, so fragt es sich zuvörderst, wie man die Grenzen dieser letzten Altersstufe abzustecken habe? Wir überlassen dies wohl am einfachsten und sachgemäßesten dem Dichter selbst. Allerdings giebt Shakespeare nur bei zweien seiner Greise das Alter nach Zahlen an, bei Lear und bei dem alten Adam in Wie es euch gefällt, welche beide er als Achtziger bezeichnet. Bei den übrigen nachstehend skizzirten Figuren pointirt er ausdrücklich ihr hohes,

respektive Greisenalter und mit diesem Zeugnisse wird man sich begnügen müssen.

Werden sich ferner die greisen Gestalten des Dichters, wie wir dies bei andern Serien seiner Charaktere versucht haben, gruppiren und trotz ihrer Verschiedenheit bestimmten einheitlichen Gesichtspunkten unterstellen lassen? Gewiß — und ich sollte meinen, das Bild des old man, wie er sein soll, das Ideal, könnte hierbei von vorn herein bestimmend auftreten. Dem entsprechend dürfte es angebracht erscheinen, zuvörderst die diesem Ideale gemäß Gestalteten, die Normalen ins Auge zu fassen, und demnächst zu erörtern, wie sich zu denselben die Abweichungen, die mehr realistisch-pathologisch Veranlagten verhalten.

Von den ideal gezeichneten Greisen Shakespeare's bilden die erste und vornehmste Gruppe die der Fürsten und Könige.

Wenn wir im gemeinen Leben einen Hochbetagten als das Muster eines Greises, als den Inbegriff von Würde und Weisheit hinstellen wollen, so pflegen wir ihn einen Nestor zu nennen und ihm den ehrenden Beinamen jenes Griechenfürsten zu geben, der trotz seines hohen Alters sich zur Wahrung der griechischen Nationalehre den Mühen einer zehnjährigen Belagerung Troja's aussetzte und nach Homers Schilderung im Rathe der Könige die erste Stelle einnahm. — In Troilus und Cressida führt uns der englische Dichter gelegentlich dies Urbild aller Greise vor und zwar im großen Ganzen in der Charakterzeichnung des

griechischen Epikers — jedoch spezifisch shakespearisch gefärbt. Wie bei Homer tritt allerdings der alte Herr überall würdig auf, als ein lebenskluger, erfahrener Mann — seine Erscheinung ist jedoch weniger hoheitsvoll, als vielmehr die eines gemüthlichen, wortreichen, sogar schwatzhaften Biedersmanns, so daß ihn Held Hektor bei einer Zusammenkunft der feindlichen Führer mit den Worten begrüßen darf:

Laß dich umarmen, gute alte Chronik,
Die mit der Zeit so lang schritt Hand in Hand.

Dabei versagt sich der englische Dichter nicht, die physische Schwäche des alten Mannes vorzukehren, die er sogar der Spottsucht des Achilles und Patroklus anheim fallen läßt:

wie er sich räuspert und den Bart streicht, wie er sich Nachts beim Ueberfalle waffnet und krankhaft fuschelnd an des Panzers Hals die Nieten ein und ausschiebt.

Abweichend von der Ilias steht ferner nicht sein, sondern des Odysseus Rath im Mittelpunkte der griechischen Entschließungen: bei Shakespeare ist es nicht die Weisheit, sondern die List, die ihren Einfluß geltend macht — und Nestors Weisheit in Troilus und Cressida ist noch dazu weniger von politischen Interessen und Erwägungen getragen, als vielmehr von der „Staatskunst des Herzens“, wie sich Kreyssig ausdrückt. —

In dieser Beziehung steht die andere Greisengestalt der Tragikomödie, der Troerkönig Priamus mit ihm auf derselben Stufe. Auch seine Entschließungen

gründen sich nicht auf das nationale Pflichtgefühl, sondern auf die romantischen Begriffe der Ritterehre, die seine Söhne Paris und Troilus im trojanischen Kriegsrathe besonders pointiren, und welchen sich selbst der verständige Hektor nicht zu verschließen vermag. — Der satyrisch-travestirende Zug, der durch das ganze Drama hindurch weht, macht sich selbstverständlich auch in Nestors Charaktergebung geltend, obwohl sich gerade dieser würdige Greis von seinen griechischen Mitfürsten, insbesondere dem ungeschlachten Aias, dem brutalen Achilles, dem verschmitzten Stutzer Diomedes auf die vortheilhafteste Weise abhebt und er zusammt dem klugen Odysseus gut genug wegkommt gegenüber der herben, weltverachtenden Seelenstimmung, welcher der Dichter in diesem Hermaphroditen von Tragödie und Komödie Ausdruck gegeben zu haben scheint.

Als das Produkt einer helleren Schaffensperiode des Dichters stellt sich uns in Ende gut, Alles gut eine stattliche Greisengestalt dar, die, durch und durch ideal geformt, aus der Reihe ihrer Altersgenossen um so plastischer hervortritt, als sie eine große Idee repräsentirt. Der edle König Franz von Frankreich, der nach Greisenart und Gewohnheit sich in Jugenderinnerungen versenkend, darüber klagt, daß ihn das „verhexte Alter überschlichen habe“ (I, 2), leidet an einer vermeintlich unheilbaren Krankheit, wird jedoch durch Helene von Narbonne, die Tochter eines bereits verstorbenen, weltberühmten Arztes, von seinem Uebel geheilt, und vermählt zum Lohne hierfür seinen schönen

Doktor mit dem jungen Grafen Rousillon, der dem desfallsigen Befehle seines Lehnsherrn anfangs Widerstand entgegensetzt, weil er die befohlene Heirath als eine Mesalliance ansieht und von sich weist. Diesem Widerspruche gegenüber entwickelt der König eine Anschauung, die der Vorurtheilslosigkeit und Freiheit seines Geistes alle Ehre macht (II, 3):

Was Schmach dich dünkt, ist nur ihr Rang. Den kann ich
Erhöhn. Höchst seltsam! Unser Blut nach Farbe,
Gewicht und Wärme — gösse man's zusammen —
Vermischte spurlos sich, und dennoch macht es
So mächt'gen Unterschied. Ist tugendsam
Sie sonst in jedem Stück, mißfällt dir nur
Des armen Arztes Tochter, dann mißfällt dir
Die Tugend um den Namen. Das sei fern!
Der tiefste Platz, von dem in's Dasein tritt
Die Tugend, ist geadelt durch die That.
Die That allein giebt Ehre, nicht der Stammbaum,
Drum, weil sie tugendreich und schön und weise
Von der allgütigen Natur gebildet,
Erscheint sie ebenbürtig deinem Adel.
So laß dir sagen, junger stolzer Mann,
Wenn so, wie Gott sie schuf, sie dir nicht mißfällt,
Schaff ich den Rest. Sie giebt als Mitgift sich
Und ihre Tugend, Rang und Reichthum ich.

Hier spricht der Dichter durch den Mund eines Herrschers eine Emanzipationsidee aus — und verschafft ihr Geltung — die selbst nach Verlauf von drei Jahrhunderten bis zur Neuzeit sich noch nicht vollständig hat durcharbeiten können, weder in der Volksmeinung, noch in der Gesetzgebung, wie unliebsam auch in unserem milder gearteten Jahrhundert das Vorurtheil

des Standesunterschiedes bei den sogenannten Mißheirathen empfunden, als wie wenig vernunftgemäß es verurtheilt wird. Und daß diese befreiende Idee ein bedächtiger Greis ausspricht, selbst hochgeboren, ein Sproß des edlen Hauses Valois, ein Kavalier durch und durch, ein Aristokrat im sublimsten Verstande, läßt Wort und That um so erheblicher ins Gewicht fallen. — Anfangs gebrechlich, mürrisch gemacht durch vergebliche Heilversuche und unter der Schwere seines körperlichen Zustandes sichtlich leidend, besitzt Franz von Frankreich Elastizität genug, um in liebenswürdigster Weise Audienzen zu ertheilen, hier zu empfangen, dort zu entlassen, hier abzumahnen, dort zu ermuntern, sowohl auf der Einzelnen Wohl als auf Frankreichs Ruhm bedacht. Nach seiner Heilung entwickelt er eine fast jugendliche Thatkraft, indem er nicht allein die Verheirathung des spröden Junkers mit der schönen Arzttochter eben so rücksichtslos wie rasch ins Werk setzt, sondern auch durch seine schließliche Intervention dem unfreiwilligen Ehebund einen glücklichen Bestand sichert und für die verschlungenen Intriguen der Komödie ein erwünschtes Ende herbeiführt. — Diesen seltenen Greis, der die weihevolle Würde des Alters mit der Spannkraft der Jugend, die Vorurtheilslosigkeit des freien Denkers mit der Feinfühligkeit des echten Aristokraten verbindet, stehe ich keinen Augenblick an, als die sympathischeste Schöpfung Shakespeares im ganzen Bereiche seiner Männercharaktere zu bezeichnen, ebenso wie sein Seitenstück, die alte Gräfin Rousillon in der

Frauenwelt des Dichters eine der hervorragendsten Stellen einnimmt.

Die englische Historie führt uns ferner drei fürstliche Erscheinungen aus dem Hause Lancaster vor, die der Dichter als Muster edelster Gesinnung, ins Besondere in ihrer politischen Thätigkeit, eben so treffend gezeichnet als farbenreich ausgeführt hat, zuvörderst (Richard II. I, 1; II, 3) das greise Brüderpaar Johann von Gaunt und Edmund von York, Beide Söhne Eduards III., Oheime des jungen mißgeleiteten Königs Richards II. Beide repräsentiren die englische Tüchtigkeit in öffentlichen Dingen, wenn auch in verschiedenen Nuancen. — Der alte Gaunt giebt seinem Patriotismus sowohl durch sein thatsächliches Verhalten gegen die staatliche Mißwirthschaft des Königs, seines Neffen, als auch durch die bekannte Lobrede (II, 2) auf

das gekrönte Eiland,
Das Land der Majestät, den Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk, das Natur für sich gebaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus vertheidigt
Vor weniger beglückter Länder Neid —
Den segensvollen Fleck, dies Reich, dies England —
Dies theure, theure Land so theurer Seelen,
Durch seinen Ruf in aller Welt so theuer —

einen eben so unerschrockenen, wie beredten Ausdruck, während sein Bruder York mehr die dynastische Loya=

lität vertritt, die der Person des gesalbten Königs mit unverbrüchlicher Hingebung anhängt, wie sehr er gleichwohl dessen heillose Verwaltung des Gemeinwesens zu verdammen sich gezwungen sieht. — Wohl einsehend, daß seinem verbannten Vetter Bolingbroke durch Einziehung seines Erbes, den Verkauf seiner Besitzungen das schreiendste Unrecht widerfahren ist, zeiht er diesen

des groben Aufruhrs, schändlichsten Verraths

als der „Gemißhandelte" mit Heeresmacht auf englichem Boden erscheint, um sein Recht mit Waffengewalt durchzusetzen. Doch da es York nicht ändern kann, da

seine Macht zu schwach und nichts in Ordnung,

so erklärt er:

ich nehme nicht Partei,

als echter Engländer sein Loyalitätsprinzip der Macht der Thatsachen unterordnend. Konsequenter Weise überträgt er demnächst diese seine legitimistische Gesinnung im vollsten Umfange auf den neuen König, auf seinen Neffen Bolingbroke, als Richard sein Recht auf die Krone selbst aufgegeben, den Vetter zu seinem Nachfolger berufen und das Parlament die Nachfolge bestätigt hat. Hier konzentrirt sich die Loyalität des greisen Fürsten mit ihrer ganzen Wucht auf den rechtmäßigen Thronfolger und zwar dergestalt, daß er keinen Anstand nimmt, den eigenen Sohn, den Verschwörer gegen Bolingbrokes Leben, des Hochverraths anzuklagen und selbst seiner Gattin hindernd in den Weg zu treten,

als diese den Sohn zu retten versucht und Begnadigung von Bolingbroke in der That erwirkt. —

Herzog Humphrey von Gloster, Bolingbrokes jüngerer Sohn, Johann's von Gaunt Enkel, Protektor des Reichs während der Minderjährigkeit Heinrich VI. wird uns im zweiten Theile der Heinrichtrilogie (II, 3) als ehrfurchtgebietende Greisengestalt vor Augen gestellt. Menschlich und barmherzig, ehrlich und ohne Falsch, gerecht und dabei ohne Härte, ein guter Hausvater und Gatte, seiner Lore mit zärtlicher Liebe anhangend, die sich am treulichsten bewährt, als ihm in Folge der Machinationen seiner Feinde die Lebensgefährtin von der Seite gerissen, zu schimpflicher Strafe verurtheilt und demnächst in die Verbannung geschickt wird, ehrenfest und kernig, ein zuverlässiger Freund des Vaterlandes und seines Königs und nur auf Beider Wohl bedacht, vereinigt er den Patriotismus seines Großvaters Gaunt mit der Loyalität des Großoheims York, ein würdiges Gegenstück des unwürdigen Kardinals von Winchester, des ergrauten Sünders Georg Beaufort, dessen wir früher bei Besprechung der Geistlichkeit bereits gedacht haben,[1]) sowie der übrigen gegen ihn, den Protektor, verschworenen Kamarilla: des gewissenlosen Suffolk, des tückischen York und vor Allen der dämonischen Königin Margaretha. Beim Volke beliebt und von ihm nur 'der gute Oheim Gloster' benannt, von dem jungen König Heinrich hochgehalten und verehrt, fällt

---

[1]) Jahrbuch XVI, S. 362.

der rechtschaffene alte Mann, ein Opfer der Bosheit seiner herrschsüchtigen Feinde und der Energielosigkeit des ohnmächtigen Königs.

In der Gruppe der Politiker, Staatsdiener und Hofleute führt der ehrenwerthe Menenius Agrippa im Coriolan (III, 3 und 4), trotz seiner Gebrechlichkeit ein lebhafter alter Herr, den Reigen. Ein Patrizier Roms von echtem Schrot und Korn, mit Leib und Seele der Adelspartei angehörig und dabei doch populär bei dem Volke, „das er immer geliebt hat“, entwickelt er zunächst bei der secessio plebis in montem sacrum eine wunderbare Beredtsamkeit, indem er der aufrührerischen, nach Brot schreienden Menge das wohl bekannte Märchen vom Bauch und den rebellischen Gliedern erzählt und dadurch das tobende Volk beruhigt. Ein aufrichtiger Bewunderer der Heldennatur Coriolans sucht er nicht allein dessen Schroffheiten auszugleichen, sondern tritt auch gegenüber den von dem Besieger der Volsker verächtlich behandelten Volkstribunen und plebejischen Bürgern als Anwalt Coriolans auf, wobei er, ohne seine patrizischen Gesinnungen zu verhehlen, das wankelmüthige Volk mit den herbsten Wahrheiten regalirt. — „Von ihm erhalte man doch immer ein gutes Wort“, bezeugt ihm der Volksmund. Allerdings wird seine schlaue Vorsicht durch seines Helden Ungestüm immer wieder zu Boden geworfen. Die vergeblichen Versuche, auf dies vulkanische Temperament beruhigend einzuwirken, ermüden jedoch seine unverwüstliche Geduld nicht, so wenig es ihm die Laune

verdirbt, daß er, der von sich sagen kann, Coriolan habe ihn wie einen Vater auf das Zärtlichste geliebt, von diesem barsch zurückgewiesen wird, als er zur Rettung des bedrängten Roms als Bittender im Lager der Volsker vor dem gewaltigen Marcius erscheint. Ein aufgeräumter Lebemann, „einer, der einen Becher heißen Weins liebt, mit keinem Tropfen Tiberwasser gemischt“, einer, von dem man sagt, er sei etwas schwach darin, immer den ersten Kläger zu begünstigen, hastig und entzündbar bei zu kleinen Veranlassungen, einer, „der mit dem Hintertheil der Nacht mehr Verkehr hat, als mit der Stirn des Morgens“ (II, 1), weiß er doch auch recht ernst mit seinem Helden sowohl, als mit den Patriziern wie den Männern des Volks umzuspringen, ein echter Patriot, ein aufrichtiger Politiker, „der sagt, was er denkt und seine Bosheit mit seinem Athem verbraucht.“ Der Zauber dieses Charakters, des einzigen in der Tragödie, welchem der Dichter ein helleres Kolorit verliehen hat, liegt in dem liebenswürdigen Humor dieser allzeit aufgeräumten und dabei für die Schwere der Situation ebenso empfänglichen Persönlichkeit.

Als der diametralste Gegensatz zu dieser heitern Erscheinung stellt sich uns der düstere Titus Andronicus in der gleichnamigen Tragödie dar (I, 2: IV, 4), der Römer aus der spätern Kaiserzeit, in welchem die republikanische Tugend in ihrer ganzen Strenge und Herbigkeit noch einmal grell aufleuchtet, um, wie das große Reich selbst, auf immer zu versinken. Ein

zweiter Brutus opfert er mit eigener Hand den einen seiner Söhne, weil sich dieser seinem souveränen Willen widersetzt — ein anderer Virginius stößt er der geschändeten Tochter Lavinia das Schwert ins Herz. — Ein alter Kriegsheld, Besieger der Gothen, deren Königin Tamora er zu seinem und der Seinigen Verderben gefangen nach Rom einbringt, weiß er seinen Absichten im Staate, wie in dem Familienkreise der Androniker eine unbedingte, selbst blutige Geltung zu verschaffen, und wiewohl sich ihm die Ueberzeugung von seinen Fehlgriffen nach dieser wie jener Seite hin aufdrängen muß — von Reue ist bei diesem Eisenkopfe nicht die Rede. — Das Ungemach, das die Rache der von ihm tief gekränkten Gothenkönigin und der Undank des durch sein Gebot zum Kaiser eingesetzten Saturnius über die Familie der Androniker heraufbeschwört, versetzt den alten Mann in ein physisches Deliriren, in ein Herüber- und Hinüberschwanken vom Irrsinn zu planvoller Besonnenheit, das den Unterschied zwischen dem, was Wirklichkeit und was Maske ist, kaum erkennbar macht. In dieser Beziehung lassen sich zwischen Titus und Hamlet Berührungspunkte aufstellen: Beide brüten Vergeltung, Titus gegen Tamora und die Sippe der Gothen, Hamlet gegen seinen Oheim, den Mörder seines Vaters und den Verführer seiner Mutter; Beide halten es für angethan, zur Erreichung ihrer Zwecke über Rede und That ein Zwielicht zu verbreiten, hinter dem sich ihre Absichten verstecken, Titus mit dem planmäßigen Vorschreiten überlegender Thatkraft, Ham-

let mit dem Irrlichteriren thatenloser Zweifelsucht. Bei Hamlet tritt nur das bloß Angenommene seines Wesens offenkundig hervor, so daß der ihn durchschauende Claudius seine Gegenminen legen kann, während dem besonneren Titus die vollständige Täuschung der gothischen Sippe gelingt. Beide gehen endlich an ihrem Rachewerke und in Vollziehung desselben zu Grunde. — Wie dem Prinzen Hamlet der Freund Horatio als beruhigendes Element zur Seite gestellt ist, so mildert der Dichter die Schroffheiten des Helden Titus in der Gestalt seines Bruders Marcus, der, von dem Patrizier Aemilius als ein ehrenwerther Römergreis bezeichnet (V, 3), den alten Römersinn und die Tugend früherer Zeiten inmitten der Verfallenheit eines späteren Jahrhunderts auf eine wohlthuendere Weise zur Erscheinung bringt.

In Maaß für Maaß leuchtet uns ferner das freundliche Gesicht eines greisen Staatsbeamten entgegen, des Richters Escalus, eines alten Herrn vom Staatsrath des Herzogs zu Wien, der sich als das Bild der Redlichkeit und Humanität vor seinem jüngeren Kollegen Angelo, dem vom Herzog eingesetzten Statthalter, auf die vortheilhafteste Weise unterscheidet. — Während der Dichter vielfach die Gelegenheit wahrnimmt, die Insolenz, die Ueberhebung, die Untreue des Amtes zu geißeln, scheint er hier sein Ideal verwirklicht zu haben. Gerecht und doch mild (II, 1) —

Laßt scharf uns sein und lieber etwas schneiden,
Als stürzen und zermalmen —

entwickelt Escalus eine Eigenschaft, die, allerdings gemeinhin ein Attribut des Greisenalters, ins Besondere dem Richterstande zur Zierde gereicht: Ruhe und eine aus Menschenfreundlichkeit hervorgehende Geduld. Escalus hört die vor seiner Barre Erscheinenden, die sich und ihre Angelegenheiten mit dem Gesetze in Konflikt gebracht haben, trotz ihrer Abschweifungen leidenschaftslos und gemessen an, findet mit der Schärfe seines juridischen Urtheils aus dem Wust von Thorheit und Unverstand, der seinem Spruche unterbreitet wird, das Rechte heraus und trifft mit seiner Sentenz so zu sagen den Nagel auf den Kopf. Schließlich leidet allerdings seine Klugheit auch Schiffbruch, als man von allen Seiten den von ihm so hochgeschätzten Kollegen Angelo der Untreue bezichtigt; seine gemessene Bedächtigkeit geräth sogar gänzlich aus den Fugen, als der verkleidete Herzog in der ihn unkenntlich machenden Kutte des Mönchs über sich selbst in unehrerbietigen Aeußerungen sich ergeht. — Doch ist dies Alles so geschickt eingefädelt, daß die dadurch hervorgerufene Täuschung reichliche Erklärung findet, selbst bei dem alten klugen Richter, dem der volle Dank seines Fürsten zu Theil wird, als dieser „Gleiches mit Gleichem vergilt, Maaß für Maaß."

Der letzte dieser Serie, ein französischer Hofmann, der Ritter Lafeu in Ende gut, Alles gut, läßt in der Charakterzeichnung einige Porträtähnlichkeit mit Menenius Agrippa erkennen, nur in dem lebhafteren Kolorit mittelalterlicher Romantik. Lafeu ist ein alter

Junker, jedoch von der guten tüchtigen Sorte. Wie sein Lehnsherr König Franz verbindet er die französische Ritterlichkeit mit edlem Freisinn. Ein scharfsichtiger Beobachter zeigt sich der heitere Greis gegen Vornehm und Gering gleich liebenswürdig, human — nur dem boshaften Schwindler Parolles, dem Verführer des jungen Grafen Rousillon, geht er mit unbarmherziger Schärfe zu Leibe. Seine stets bereite Schlagfertigkeit, sein offener Freimuth verleugnen sich auch in der Atmosphäre des Hofes nicht, und den Frauen, den jungen wie den alten, begegnet er mit gleich ritterlicher Galanterie, das Muster eines französischen alten Herrn aus der guten alten Zeit.

Bevor wir eine neue Reihe der old men ins Auge fassen, haben wir an dieser Stelle einen Mischling von öffentlichem und privatem Charakter, von einem Helden und pädagogisirenden Hausvater einzufügen: Bellarius im Cymbelin. In den Kämpfen der alten Briten gegen Roms Legionen hat er sich um König und Vaterland verdient gemacht: „narbig ist sein Leib von Römerschwertern", Ruhm hat ihn zu den Besten erhoben. Das Opfer einer Hofintrigue ist er jedoch verbannt und hat aus Rache dem König Cymbelin seine Söhne Polydor (3jährig) und Cadwall (2jährig) mit deren Amme Euryphile entführt, sich mit ihnen in das Gebirge von Wales geflüchtet und hier die Knaben, fern von „der Städte Wucher und des Hofes Künsten", zu kernigen Naturmenschen erzogen. — Als neuer Kampf mit Cäsars Legionen

entbrennt, stößt er mit den zu Jünglingen herangewachsenen Königskindern unerkannt zu dem britischen Heer und entscheidet die Schlacht in einem Engpaß durch seine tapfere Intervention zu Gunsten seiner Landsleute. — Als er dem Könige die verloren geglaubten Söhne zuführt, wird ihm in Anbetracht seiner geleisteten Kriegsdienste Verzeihung und Lohn. Der trotzige Held, der seinen ehernen Nacken einem ungerechten Verbannungsspruche zu beugen nicht im Stande ist, ohne dem verletzten Rechtsgefühle mit einem Verbrechen, dem Prinzenraube, Genüge zu leisten, wird uns in dem reizvollen Idyll des III. und IV. Acts als der zärtlich sorgsame Erzieher der geraubten Königskinder vorgeführt, der für die körperliche wie geistige Ausbildung seiner edelgeborenen Pfleglinge ein gleich wachsames, liebevolles Auge hat. — Als der Landesfeind naht, Vaterland und König in Gefahr gerathen, erwacht der frühere Löwenmuth in dem greisen Helden:

„Sterbt ihr für euer Land im heil'gen Streite,
Dann, Kinder, bett' ich mich an eure Seite.“

Er wirft im Verein mit seinen Knaben den Feind und rettet Britannien, den Thron Dessen, der ihn verbannt hat. Eine echt germanische Natur, trotzig und gemüthreich, von stählernem Muthe und doch gefühlvollen Herzens!

Die dritte Gruppe der Normal-Greise bewegt sich innerhalb des häuslichen Kreises, sei es in der Stellung eines Familienhauptes oder in der bescheideneren Sphäre der Dienstbarkeit.

In Romeo und Julia sehen wir an der Spitze der streitenden Guelfen und Ghibellinen zu Verona den alten Kapulet und den Greis Montague (I, 2; V, 3), die Väter des unglücklichen Liebespaares. In beiden haben die Jahre den von den jüngern Familiengliedern und ihrem Anhange gepflegten Parteihaß bis zu dem Grade gemildert, daß Vater Kapulet den Eindringling bei seinem Feste, den jungen Montague Romeo nicht bloß als Gast „gelitten" haben will, sondern auch dem Feinde das Zeugniß giebt:

Er hält sich wie ein wack'rer Edelmann,
Und in der That Verona preiset ihn
Als einen sitt'gen, tugendsamen Jüngling.
Ich möchte nicht für alles Gut der Stadt
In meinem Haus ihm einen Unglimpf thun.

Der kurz angebundene derbe Patrizier dokumentirt in diesen Lobsprüchen einen solchen Grad von Gerechtigkeitsliebe und Herzensgüte, daß wir ihm sein sonstiges herbes Poltern, seine bis zur Härte sich steigernde Eigenwilligkeit zu gute halten. Zu unserer Befriedigung weist er dem anmaßlichen Vetter Tybalt, als dieser beim Feste der Kapulets den „Hahn im Korbe spielen" will, recht gründlich die Wege, und wenn er seiner Tochter Julia in der Heirathsangelegenheit mit dem Grafen Paris in wenig anmuthender Weise sein Verdikt zu erkennen giebt, so will er ja doch nur das Beste des Kindes, ohne von dem bereits Geschehenen eine Ahnung zu haben:

Gott's Sakrament! es macht mich toll. Bei Tag,
Bei Nacht, spät, früh, allein und in Gesellschaft,

Zu Hause, draußen, wachend und im Schlaf
War meine Sorge stets, sie zu vermählen.
Nun, da ich einen Herrn ihr ausgemittelt
Von fürstlicher Verwandtschaft, schönen Gütern,
Jung, edel auferzogen, ausstaffirt,
Wie man wohl sagt, mit ritterlichen Gaben —
Und dann ein albern winselndes Geschöpf,
Ein weinerliches Püppchen da zu haben,
Die, wenn ihr Glück erscheint, zur Antwort giebt:
„Heirathen will ich nicht, ich kann nicht lieben,
Ich bin zu jung, ich bitt', entschuldigt mich!"
Gut, wollt ihr nicht, ihr sollt entschuldigt sein,
Grast, wo ihr wollt, ihr sollt bei mir nicht hausen!

Ganz anders charakterisirt der Dichter Romeo's Vater, den greisen Montague. Gegen Neigung und Temperament an die Spitze seiner Partei gestellt, ist er ganz Milde, Versöhnlichkeit. Die wenigen Worte, die ihm der Dichter in den Mund legt, kennzeichnen ihn besonders als zärtlichen Vater. Zwischen Beiden, dem harten Kapulet und dem weichen Montague, steht als ausgleichendes Element der Pater Lorenzo,[1]) dessen behagliches Sichergehen in moralistischen Strafpredigten ebenso wie andererseits die darin sich kundgebende Humanität recht deutlich erkennen lassen, wie sehr der gute Kleriker Greis ist.

Von den beiden Brüdern in Viel Lärm um Nichts, Leonato und Antonio präsentirt sich uns der Erstere als ein straffer alter Mann, ein Kavalier, der im Punkte der Ehre nicht mit sich spaßen läßt,

---

[1]) cf. Jahrbuch XVI, S. 355.

von ernster Gemüthsart und dabei für einen heitern Schwank zugänglich. Der Andere ist eine Art Hausonkel, invalid, mit wackelndem Kopfe, dürren Beinen und zittriger Hand, augenscheinlich im brüderlichen Heim auf dem Auszuge sitzend und seine Renten verzehrend, ein rechtes Familieninventar, eifersüchtig auf die Stammesehre, deren Verletzung durch den Grafen Claudio und den Prinzen Arragon seinen Eifer dermaßen anfacht, daß er alle Welt zum Zweikampf herausfordert, und sich dabei recht ergötzlich in den Zorn hineinschwatzt, dem an sich berechtigten Grimme durch immer erneute Ausfälle neue Nahrung gebend.

Greis Aegeon (Irrungen I, 1; V, 1), der Kaufherr aus Syrakus, der typische Komödienvater, verzehrt sich in zärtlicher Sehnsucht nach seinen verloren gegangenen Zwillingssöhnen und landet beim Aufsuchen derselben schließlich in Ephesus trotz des Verbotes, das den Syrakusern schwere Buße, eventuell den Tod androht, falls sie ephesisches Stadtgebiet betreten. Als Syrakuser erkannt und in Haft genommen, ohne Mittel die Buße zu erlegen, erwartet er lebensmüde und gefaßt sein Ende, das der menschenfreundliche Herzog in Erwartung eines günstigen Zwischenfalls hinausschiebt. Der Zwischenfall bleibt auch in einer Reihe ergötzlicher Irrungen nicht aus. Die zum Verwechseln ähnlichen Zwillingssöhne der Antipholus und mit ihnen das sich ebenso gleichende Sklavenpaar der Dromio richten in Ephesus, wo sie sich zusammenfinden, absichtslos eine heillose aufregende

Verwirrung an, die Niemand anders als die verloren geglaubte Mutter der Zwillinge Antipholus, Aegeons Gattin, die hochgebietende Aebtissin eines Klosters, löst. — Die Wiedervereinigung der Eltern und Kinder giebt den melancholischen Alten dem Leben, der Freude wieder, — und glücklich endet der Tag für den bedrängten biedern Greis wie für Alle, die unter dem viel verschlungenen Wirrsal der Irrungen gelitten haben.

Ebenso typisch wie der zärtliche Familienvater Aegeon gestaltet sich Adam, der alte Diener des Hauses Boys in Wie es euch gefällt, das Zugehör einer Herrschaft, der er ein Menschenalter hindurch seine Kräfte gewidmet hat, ein wahres Kabinetstück von Dienstbarkeit und Treue. Von den bösen Anschlägen seines jeweiligen Majoratsherrn, des Freiherrn Olivier, gegen den jüngern apanagirten Bruder desselben, Orlando, unterrichtet, bietet er diesem nicht allein zur Bewerkstelligung der Flucht seine Ersparnisse, sondern geht auch selbst mit ihm in die Verbannung. Die Art, wie er seine Brauchbarkeit trotz seiner achtzig Jahre anpreist, ist geradezu rührend, wogegen aber auch diese wunderbare Anhänglichkeit in der Liebe des jungen Herrn und in der zärtlichen Fürsorge, als der „dorn'ge Stachel der Noth" die Flüchtigen trifft, ihr Echo findet. — Nach einer unverbürgten Nachricht soll Shakespeare selbst im Globus-Theater den alten Adam gespielt haben.

Von den verehrungswürdigen Gestalten, die wir bisher ins Auge gefaßt haben, scheiden sich wesentlich

diejenigen Greise des Dichters, welche, als Abweichungen von dem idealen Bilde, die Vorzüge des letzten Lebensalters nach der einen oder andern Seite hin vermissen lassen, sei es, daß sie die Würde oder die Mäßigung im Empfinden entbehren. Der Defekt der Würde läßt ihre Verkehrtheiten dem Komischen verfallen, während die Disharmonie, die das Uebermaß ihrer Leidenschaftlichkeit hervorruft, sich zum Tragischen wendet.

Die Komik im weißen Haar ist zuvörderst durch eine Gruppe von alten Männern vertreten, bei welchen die physische Schwäche, die imbecillitas aetatis in den Vordergrund tritt und zwar nach der Richtung hin, daß diese Imbecillität das Widerspiel zwischen Wollen und Können, d. h. das Lächerliche (nach Jean Paul den sinnlich angeschauten Unverstand) produzirt. Das Schuldlose des pathologischen Zustandes benimmt der Situation wie den Charakteren jeglichen bittern Beigeschmack.

Der alte Gobbo im Kaufmann von Venedig, der Nachbar Schleewein in Viel Lärm um Nichts und der Friedensrichter Schaal in Heinrich IV. und den lustigen Weibern von Windsor mit seinem Amtsbruder Stille (Heinrich IV. II. III, 2; V, 3) stehen in dieser Beziehung auf gleicher Stufe, der erstere hornalt, zwar nicht pfahlblind, doch so ziemlich stockblind, ein dünnes hinfälliges Männchen, naiv genug, um dem reichen Herrn seines Sohnes Lanzelot ein Gericht Tauben zum Präsent anzubieten, von einer unendlichen Gutmüthigkeit, die selbst dem spaßhaften

Sohne erlaubt, mit seiner Gebrechlichkeit Possen zu treiben — sein Seitenstück, der gute alte Nachbar Schleewein, faselig, kindisch, das Echo seines Kollegen im Amte, des thörichten Konstabels Holzapfel, der Trabant von dessen Dummheiten, von seinem Patron wegen seiner Altersschwäche bemitleidet, obwohl gewöhnlich nichts sagend von diesem beständig der Redseligkeit geziehen. Und nun vollends das Friedensrichterpaar Schaal und Stille, der eine ein fahriger Schwätzer, der andere ein phlegmatischer Schweiger, Beide von den armseligen Brocken einer flachen Vergangenheit zehrend, die sie mit Marktpreisen für ein Joch Ochsen und eine Mandel gute Schafe vermengen, Beide gefoppt von Fallstaff und seinen Gesellen, ein Dioskurenpaar der kapitalsten Schwachköpfigkeit, so liebenswürdig einfältig, so entzückend albern, wenn der eine von seinen Großthaten auf der Universität und den vornehmen Verbindungen seiner Jugendzeit prahlt, der Andere bei der Flasche eine nie geahnte Beredtsamkeit und eine ebenso überraschende Sangeslust entwickelt.

Diesen komischen alten Thoren schließen sich die zwei greisen Hofleute im Sturm und im Hamlet, Gonzalo und Polonius an, um einige Grade gescheuter zwar, als die vorhergehenden, wie es ihre Stellung als Kämmerer ihrer Monarchen verlangt, aber immerhin der Gegenstand und die Zielscheibe des Gespöttes für die Höflinge und Prinzen, Beide an sich respektable alte Männer, geschätzt von ihren Lehnsherren; Polonius ein vorsorglicher, energischer Familienvater,

Gonzalo ein treuer Vasall, der Lebensretter seines frühern Herrn und seines jetzigen Gebieters.

Wenn der wackere alte Gonzalo bei all seinem Biedersinn, seiner Redlichkeit eine komische Figur spielt, so wird dies dadurch erklärlich, daß alle diese Eigenschaften durch die karrikirte Würde, die sich der alte Herr beilegt, durch den weitschweifigen Schulmeisterton, in dem er über Alles und im Grunde genommen über Nichts spricht, durch die hölzerne Pedanterie seines ganzen Wesens in den Hintergrund gedrängt werden. — In viel erhöhterem Maße ist dies bei Polonius der Fall. Dem Kämmerer des Dänenkönigs Claudius fehlt es außerhalb seines Familienkreises, namentlich im Kontakte mit dem Hofe an aller Würde; seine Haltlosigkeit wirft sogar den moralisirenden, die Ehre seines Hauses eifersüchtig überwachenden Familienvater über Bord, wenn es diesem darauf ankommt, seine weltmännische Art herauszukehren. — Dem alten Roué gilt die Beobachtung der äußern Dehors, der gentlemännische Anstrich, der bloße Schein als gleichbedeutend mit der guten Sitte selbst, und wenn er dem nach Frankreich übersiedelnden Sohne Laertes noch so goldene Lebensregeln mit auf den Weg giebt (Akt I. Sc. 3), so setzt er den sittlichen Werth der väterlichen Vermahnungen durch das Laissez-faire der Instruktion für den Mentor des Sohnes, den Diener Reinhold in Akt II. Sc. 1, bis auf ein geringfügiges Theil selbst wieder herab. Obwohl er als Hüter seiner Stammesehre dem Verhältnisse zwischen Ophelia und dem Prinzen

Hamlet entgegenarbeitet, ist er doch auf den Eindruck, den seine schöne Tochter auf den Thronerben Dänemarks macht, eitel genug, um immer wieder auf die Verliebtheit des Prinzen als die Ursache seiner vermeintlichen Geisteszerrüttung zurückzukommen. Nicht wenig auf seine Lebensklugheit eingebildet, mengt er sich mit vorwitziger Geschäftigkeit in Alles, ohne eine Ahnung davon zu haben, wie unendlich lächerlich sich dabei seine flache Geschwätzigkeit ausnimmt. Selbst den Schauspielern muß Hamlet einschärfen, sich über den alten Herrn nicht lustig zu machen, obwohl er für seine Person recht unbarmherzig mit seinen Sarkasmen auf ihm herumtrommelt. Nur Claudius begegnet seinem Kämmerer mit achtungsvollem Ernste — natürlich! der Beutelschneider von Gewalt und Reich, der Hanswurst von König, wie Hamlet ihn nennt, braucht für seine erborgte Existenz solche Kreaturen; die Polizeinatur des alten Horchers kommt ihm zu Hilfe, wenn er seine krummen Wege wandelt. Polonius, das willenlose Werkzeug des Lasters, der vorwitzige Trabant einer dämonischen Macht stirbt in seinem Berufe — an einem Mißverständnisse. Prinz Hamlet, ihn „für einen Andern nehmend", spießt ihn auf wie eine Ratte, als er hinter der Tapete den Spion abgiebt. Da liegt er „der Rathsherr, still, geheim und ernst fürwahr, der sonst ein alter schelm'scher Schwätzer war." Und trotz aller seiner Abgeschmacktheiten muß doch etwas an ihm gewesen sein, was den Sohn zum Aufruhr, die Tochter in den Wahnsinn treibt, da sein Tod ruchbar wird:

Sein Bart war weiß wie Schnee,
Sein Haupt dem Flachse gleich:
Er ist hin,
Und kein Leid bringt Gewinn —
Gott helf ihm ins Himmelreich.

So trete denn der Letzte, der Bedeutsamste der senes comici vor uns, das Haupt der Schnapphähne von Eastcheap, „das ehrwürdige Laster, die Eitelkeit bei Jahren", Sir John Falstaff.[1]) Schon die Physis dieses Fleischberges, seine ungeheure Leibesfülle stellt seine dünnleibigen Koaetanen in Schatten — mit der Biegsamkeit seines Humors, der Schlagfertigkeit seines Witzes, der Unverwüstlichkeit seiner Laune, welches alles mit der Unbeholfenheit seines Körper-Volumens wunderbar kontrastirt, überragt er selbst die ideal charakterisirten lustigen alten Herren. Gelegentlich, wenn es

[1]) Go thy ways, old Jack (Heinrich IV., Th. I, Akt II, Sc. 4) desgl.: That he is old his white hairs do witness it, sagt Falstaff von sich selbst. Der Lord Oberrichter (Heinrich IV., Th. II, Akt I, Sc. 2) hält ihm vor: Do you set down your name in the scroll of youth, that are written down old with all the characters of age? Have you not a moist eye? a dry hand? a yellow cheek? a white beard? a decreasing leg? an increasing belly? Is not your voice broken? your wind short? your chin double? your wit single? and every part about you blasted with antiquity? and will you yet call yourself young? Und Dortchen Lakenreißer (Akt II, Sc. 4): When wilt thoub egin to patch up thine old body for heaven? Endlich der junge König Heinrich (Akt V, Sc. 4): I know thee not, old man etc.

gilt, einen Schelmstreich auszuführen[1]), gebärdet er sich freilich wie der Jüngste seiner Umgebung, wobei es ihm nicht darauf ankommt, selbst dem Kundigen gegenüber ein Dutzend Jahre von seinem Taufschein abzuhandeln[2]). Wenn es ihm dagegen anders paßt, betont er sein Greisenthum, indem er sich eine Gravität beilegt, die selbstverständlich nur angemaßt ist. Schon früher bei Besprechung des miles gloriosus[3]) hatten wir Gelegenheit hervorzuheben, daß die Landsknechtnatur des fetten Ritters das Heldenthum parodire. Dasselbe gilt auch hier; Sir John ist ein ganzer Charakter, Alles an ihm ist aus einem Gusse — jede Faser in ihm eine Parodie. Die Persiflage seiner selbst ist der Grundzug seines Humors, und der alte Schlaukopf weiß recht wohl, daß die Selbstverspottung seine Position beim Prinzen Heinz allein haltbar macht. So lacht denn alle Welt, wenn der graue Sünder den würdigen Alten spielt; höchstens das schwache Fassungsvermögen der Frau Hurtig läßt sich durch solch gelegentliches Auftreten dupiren. — Allerdings in einem Punkte wahrt Sir John den Anstand wirklich: er betrinkt sich nie, was bei seinem Sektkonsum wunderbar genug erscheint. Welche Massen müssen dazu gehört haben, diese Sturmfestigkeit gegen die Einwirkungen des Alkohols hervorzuzaubern!

---

[1]) cf. die bereits citirte Scene mit dem Lord Oberrichter.

[2]) Heinrich IV, Th. I, Akt II, Sc. 4. Falstaff schneidet selbstredend auf, wenn er sagt: and, as I think, his age some fifty, or, by 'r lady, inclining to threescore.

[3]) Jahrbuch XIII, S. 7 ff.

— Den bedenklichsten Punkt in Falstaffs greiser Figur bildet, wie oben schon angedeutet worden, sein Verkehr mit dem schönen Geschlecht. Doch auch hier ist der alte Ritter zu klug, den geckenhaften Amoroso zu spielen; seinen Galanterien giebt er den Anstrich patronisirender Zärtlichkeit; er läßt immer durchblicken, daß er seine Favoritinnen mit der herablassenden Zuneigung des gereiften Manns nur beglücke — er liebt gewissermaßen mit Reserve von oben herab, indem er sich das Air eines Gönners giebt, und persiflirt also auch in dieser Beziehung die Würde seiner grauen Haare.

Sir John nimmt aber auch die Weisheit seiner Jahre für sich in Anspruch, und man muß gestehen, seine Metaphysik hat immer Hand und Fuß. Freilich gipfeln seine Betrachtungen gewöhnlich in Cinismen und greifen in der Regel nicht über die Bierhaussphäre hinaus — indessen sind sie mit solch drastischem Witze gewürzt, mit so schlagender Beweisführung vorgetragen, daß, wer überhaupt Sinn für den Humor hat, sich Falstaffs lustiger Komik nicht entziehen kann. Man höre nur, wie er den Sekt apologisirt (Heinrich IV., II. Theil, Akt IV., Sc. 3):

> Ein guter spanischer Sekt hat eine zwiefache Wirkung an sich. Er steigt euch in das Gehirn, zertheilt da alle die albernen und rohen Dünste, die es umgeben, macht es sinnig, schnell und erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme, der Zunge überliefert werden, was ihre Geburt ist, so wird vortrefflicher Witz daraus. Die zweite Eigenschaft unseres vortrefflichen Sekts ist die Erwärmung des Bluts, welches, zuvor kalt und ohne Be-

wegung, die Leber weiß und bleich läßt, was das Kennzeichen der Kleinmüthigkeit und Feigheit ist: aber der Sekt erwärmt es und bringt es von den innern bis zu den äußersten Theilen in Umlauf. Er erleuchtet das Antlitz, welches wie ein Wachtfeuer das ganze kleine Königreich, Mensch genannt, zu den Waffen ruft, und dann stellen sich alle die Insassen des Leibes und die kleinen Lebensgeister aus den Provinzen ihrem Hauptmann, dem Herzen, welches, durch dies Gefolge groß und aufgeschwellt, jegliche That des Muthes verrichtet. Und diese Tapferkeit kommt vom Sekt, so daß Geschicklichkeit in den Waffen nichts ist ohne Sekt: denn der setzt sie in Thätigkeit. Und Gelahrtheit ist ein großer Haufe Goldes von einem Teufel verwahrt, bis Sekt sie promovirt und in Gang und Gebrauch setzt.

Und wie steht es mit der Erfahrung? Nun! Prinz Heinrich erkennt sie ihm zu — im Sektkosten und Trinken, im Kapaunenzerlegen und Essen, in dem Raffinement, mit dem er Wirthe prellt, thörichten Landjunkern Geld abschwindelt, von nicht ausgehobenen Rekruten Abfindungssummen erpreßt, auf der Landstraße Beutel erschnappt. Sein Virtuosenthum des Lebensgenusses ist überhaupt die Frucht langjähriger konsequenter Uebung, und so zeigen sich in Falstaffs faunischem Gesicht die hauptsächlichsten Züge des normalen Greisenantlitzes — nur ironisirt; sein ganzes Ich ist ja die leibhaftige Travestie des Ideals.

An letzter Stelle gelangen wir zu der Gruppe derjenigen Shakespeare-Greise, welchen der Mangel an Mäßigung ein tragisches Geschick bereitet, zu Shylock,[1] Lear, Gloster.

---

[1]) Antonio and old Shylock, both stand forth Akt IV, Sc. 1.

Kein Charakter des englischen Dichters hat — etwa Hamlet ausgenommen — so verschiedenartige Auffassungen erfahren auf den Brettern wie in den kritischen Besprechungen, wie der greise Jude, der seinem Feinde, dem Kaufmann Antonio, eine Summe Geldes leiht, um sich am Verfalltage mit der von dem Schuldner eingesetzten Buße eines Stücks Menschenfleisches zu begnügen — der alte Vater, dem seine abenteuerliche Tochter mit einem guten Theile des so ängstlich behüteten Reichthums davonläuft — der hart gesottene Wucherer, den ein spitzfindiger Richterspruch um dreitausend Dukaten und um seine ganze Existenz prellt — der fanatische Israelit, der zur Strafe seiner Bosheit die verabscheute Christentaufe über sein graues Haupt ergehen lassen muß, der alte Shylock. Heinrich Heine[1]) erhebt ihn zum Helden, wie dies zuerst Edmund Kean als Darsteller gethan, und sieht in ihm den Vertreter der alttestamentarischen Anschauungen, den Märtyrer aus dem verfolgten Stamme der Kinder Israels, die respektabelste Person im Stück neben der beglückenden, sonnigen Porzia. Gervinus[2]) faßt ihn rein ethisch und kommt natürlich zu dem Resultate, daß der Dichter in dem Juden einen Auswurf der Menschheit gezeichnet habe. Kreyssig[3]) betont seinen Egoismus und Ulrici'n[4]) erscheint Shylock als eine bedauernswerthe, verfallene Ruine einer großen Vergangenheit, der glimmende

---

[1]) Shakespeare-Gallerie II, S. 314 ff.

[2]) I, S. 308. [3]) III, S. 479. [4]) II, S. 325.

Aschenfunke eines verloschenen Glanzes, der nicht mehr erwärmen und beleben, wohl aber noch brennen und zerstören kann. Rümelin[1]) sieht das grausige Element, das in der Fabel steckt, wie eine Knecht-Ruprechts-Farce an, nur dazu angethan, den Jubel des Parterres über das schließliche Geprelltwerden des alten Mauschels hervorzurufen, und wirft den letzteren mit dem deutschen Pelzmärte in eine und dieselbe Rangklasse, indem er hierbei auf die possenhaft karrikirte Darstellungsweise des Shakespeare'schen Freundes und Charakterspielers Burbadge sich beruft, der doch jedenfalls unter den Augen des Autors der Intention desselben bei Konzipirung des Charakters gefolgt sein müsse.

Diese Verschiedenheit der Auffassungen ist jedenfals darauf zurückzuführen, daß die Ausleger den einen oder den anderen Charakterzug gesondert hervorheben, ohne eine Vereinigung aller zu versuchen, wiewohl die Einzelnheiten in einer sich gegenseitig bedingenden Wechselwirkung stehen.

Als Grundzug in Shylocks Charakter tritt zunächst der Geiz hervor. Als Wucherer ist der Jude bereits auf dem Rialto verschrieen, als ihn der Dichter einführt. Sein Diener Lanzelot gilt ihm als ein „Fresser, 'ne Schnecke zum Gewinn" und weil „in seinem Stock keine Hummeln baun", läßt er ihn ziehen zu Einem, dem er möge „den aufgeborgten Beutel leeren helfen." Als er zu Bassanio's Nachtmahl geht, sorgt er sich um die

1) Seite 160 u. ff.

verschlossenen Thüren mit der Aengstlichkeit des Geizhalzes:

> fest gebunden, fest gefunden —
> Das denkt ein guter Wirth zu allen Stunden.

Und in der Scene, in welcher ihn sein Stammesgenosse Tubal mit den erdichteten Nachrichten von Jessika's Vergeudung seiner Reichthümer peinigt, offenbart sich diese Leidenschaft in den wildesten Ausbrüchen:

> Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren; wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten im Sarge.

Den Geiz legt er sich mit der seinem Stamme eigenen Dialektik zurecht: der Wucher ist ihm nicht allein Glaubenssache, auf religiöser Basis beruhend, wie aus der Berufung auf Jakobs und Labans Lämmerhandel hervorgeht, er gilt ihm auch als vernünftig, rechtlich begründet und wird, sofern er sich gekreuzt sieht, zur Quelle maßlosester Rachsucht. — Den königlichen Kaufmann verfolgt der alte Jude,

> weil er aus gemeiner Einfalt
> Umsonst Geld ausleiht und hier in Venedig
> Den Preis der Zinsen uns herunterbringt.

Er will sein Leben, weil er ihm „'ne halbe Million gehindert." Als ihm die Tochter, der Dieb, mit soviel davongegangen, und er soviel aufwenden muß, um den Dieb zu finden, gipfelt sein Schmerz in dem Aufschrei: „Keine Genugthuung! Keine Rache!" Sein verhärtetes Gemüth weiß Nichts von Gnade; das Evangelium der Liebe weist er mit Hohn zurück — er steht auf

seinem Schein, und das Recht, das ihm Antonio's Verschreibung giebt, vertheidigt er mit der ganzen Schärfe semitischer Schlauheit:

Ihr fragt, warum ich lieber ein Gewicht
Von schnödem Fleisch will haben, als dreitausend
Dukaten zu empfangen? Darauf will ich
Nicht Antwort geben; aber setzet nun:
Daß mir's so ansteht; ist das Antwort g'nug?
Wie? wenn mich eine Ratt' im Hause plagt,
Und ich, sie zu vergiften, nun dreitausend
Dukaten geben will? — ist's noch nicht Antwort g'nug?
Es giebt der Leute, die kein schmatzend Ferkel
Ausstehen können; Manche werden toll,
Wenn sie 'ne Katze sehn. Nun euch zur Antwort:
Wie sich kein rechter Grund angeben läßt,
Daß der kein schmatzend Ferkel leiden kann,
Der keine Katz', ein harmlos, nützlich Thier —
So weiß ich keinen Grund, will keinen sagen,
Als eingewohnten Haß und Widerwillen,
Den mir Antonio einflößt, daß ich so
Ein mir nachtheilig Recht an ihm verfolge.
Habt ihr nun 'ne Antwort?

Wenn ihm dies so wohl vertheidigte Recht, an dessen Unverbrüchlichkeit der alte, starre Mann glaubt, durch einen Rabulistenkniff versagt wird, wenn dem greisen Juden Alles in Trümmer geht, woran sein Herz hängt: Reichthum, Familienglück, der Glaube der Väter, kann er nicht anders als tragisch wirken. Allerdings muß man zugeben, daß die Sentenz, welche Shylocks Wohlstand vernichtet und die Rümelin als ein „Kinderstubenstückchen" bezeichnet:

Der Schein hier giebt dir nicht ein Tröpfchen Blut —
Die Worte sind ausdrücklich ein Pfund Fleisch;
Vergieß kein Blut — schneid' auch nicht mehr noch minder,
Als g'rad ein Pfund. — Ist's minder oder mehr,
Als ein genaues Pfund . . .
So stirbst du und dein Gut verfällt dem Staat.

vor der fachmännischen Rechtswissenschaft nicht bestehen kann. — Nach altrömischem Rechte, welches im Zwölftafelgesetz das in partes secare des verfallenden Schuldners für zulässig erklärte, würde nach der ausdrücklichen Vorschrift: „si plus minusve secuerit, sine fraude esto“ aus dem Mehr oder Minder des Ausschnittes für den schneidenden Kläger nichts Bedrohliches erwachsen sein, und sofern das Blut in dem Fleisch als natürlicher Bestandtheil inbegriffen ist, müßte der von jeher als regula juris geltende Grundsatz des Gajus: „in toto et pars continetur“ [1]) dem Kläger füglicher Weise auch das Recht gegeben haben auf den Theil des Ganzen, auf das dem Fleische inwohnende Blut. In der That aber war der Schein, soweit dieser die betreffende Klausel enthielt, nach dem gemeinen Rechte des Mittelalters, wie auch jetzt noch, als contra bonos mores laufend an sich ungültig.

Indessen können wir von allen technisch juridischen Bedenken mit Fug und Recht abstrahiren. Wie Ihering in seinem „Kampfe um das Recht“ treffend bemerkt, muß es dem Dichter freistehen, sich seine eigene Jurisprudenz zu bilden und dürfte nur hinzuzufügen sein,

[1]) cf. fr. 113 Dig. 50, 17 de regulis juris.

daß die Freiheit des Dichters in dieser Beziehung durch die ewigen Gesetze der Ethik ihre natürliche Begrenzung findet, welche letztere zugleich die Wahrscheinlichkeit der Handlung vermittelt. Daß aber im vorliegenden Falle das Vorgehen Shylock's gegen den verfallenden Kaufmann unsittlich ist und dem Kläger kein moralisches Unrecht geschieht, wenn der schlaue Richter, ohne das formelle Recht geradezu zu beugen, dem bedrohten Kaufmann ein Hinterpförtchen öffnet, durch welches er ihn entschlüpfen läßt, wird Jedermann begreiflich finden. Der unbefangene Zuschauer wird dies Mittel zum Zweck eben so gläubig hinnehmen, wie es der Dichter geboten hat, der seiner novellistischen Quelle des Giovanni Fiorentino um so unbedenklicher folgte, als ihm, dem Engländer, die rabulistische Buchstaben-Auslegung der Verschreibung einleuchten mußte.

Die Shylock-Fabel, der Ulrici den Grundgedanken: summum jus summa injuria unterbreitet, kann sonach vom Dichter nur ernst behandelt sein, und wenn Burbadge — was übrigens nicht einmal verbürgt ist — dem Charakter des Juden bei der Darstellung in Blackfriars einen komischen Anstrich gab, so hat der geniale Schauspieler sicherlich nur die sarkastische Seite des greisen Semiten besonders hervorgehoben. Shylock hat ja den ätzenden Witz seines Stammes und entwickelt fast bei jeder Gelegenheit ein gutes Theil beißenden Galgenhumors, zumal dem muntern Graziano gegenüber, durch dessen höhnisches Witzgefecht das Publikum aus der bedrückenden Atmosphäre der span-

nenden Handlung erlöst wird. Hat sich nun das damalige Parterre im Globustheater durch alle diese Momente besonders ergötzen lassen, — wie dies ja noch heutigen Tages geschieht, so berechtigt das doch nimmermehr zu den Rümelinschen Schlußfolgerungen. — Shylocks Geschick im Haus und im Gerichtssaal kann nichts anderes als Mitleid erregen; sein Charakter ist und bleibt tragisch, und kann man sich danach nur mit der jetzt allgemein auf der Bühne herrschenden Auffassungsweise Kean's einverstanden erklären.

Zum Schluß haben wir noch die pathologischeste Greisengestalt in Betracht zu ziehen, welche der Dichter geschaffen hat, Lear, den König von England, der so wenig Witz in seiner kahlen Krone hat, daß er seine goldene verschenkt, den verblendeten Vater, der zwei heuchlerische undankbare Töchter zu seinen Müttern macht und ihnen die Ruthe in die Hand giebt, den typisch gewordenen Repräsentanten kurzsichtiger Thorheit, die sich auf den Altentheil setzt, um sich bei lebendigem Leibe beerben zu lassen, das leibhaftige Bild des Auszüglerelends, wie es noch heut zu Tage in jedem Dorfe zu finden ist und so lange zu finden sein wird, als die Sehnsucht nach Ruhe die alten Männer „zu Nullen ohne Ziffern" macht.

Im Lear haben wir die Ruine eines hünenhaften Recken vor uns, der ehedem jeder Zoll ein König war, vor dem der Unterthan zitterte, wenn sein Auge rollte, der, gewöhnt an Macht und Größe, an Dienstwilligkeit seiner Umgebung, keinen Widerspruch duldet, reizbar,

jähzornig, ein eingenwilliger Herrscher bis zu dem Augenblick, wo er selbst „seine Krone in zwei Hälften zerschneidet wie ein Ei, um sich das Inwendige herausessen zu lassen." Das Alter, das die Leidenschaftlichkeit abzustumpfen pflegt, hat sie bei diesem ungebändigten Naturmenschen nur gesteigert; die mit den Jahren gemeinhin wachsende Urtheilskraft ist bei ihm zu einem armseligen Minimum eingeschrumpft. Sein jähzorniges Aufbrausen, hervorgerufen durch Cordeliens Schweigen und Kents Widerspruch, läßt sich in der That nicht anders erklären, als daß Lear von vornherein am Cäsarenwahnsinn, wie Elze sich ausdrückt, am verrückt gewordenen Absolutismus krankt. Wem der Anlaß zu Kents Bann und Cordeliens Verfluchung zu gering erscheint (Göthe nennt ihn absurd), der möge sich erinnern, daß die Julier, bei welchen der Cäsarenwahnsinn Familienerbtheil war, um geringfügigerer Dinge willen Leib und Leben der Ihrigen und ihrer Umgebung in bedenklichere Situationen brachten. — Rümelin macht dem alten Manne zum Vorwurf[1]), daß er bei der unüberlegten Theilung seines Reichs nicht wenigstens für einen anständigeren Auszug gesorgt hätte, z. B. durch Vorbehalt gewisser Schlösser und Einkünfte — schade, daß Lear nicht in der Lage war, den Universitätskanzler zu Tübingen als juridischen Berather und instrumentirenden Notar für seine Kontraktstipulationen zuzuziehen — sicherlich hätte ihm die Vorsicht des „Realisten" über die Konflikte mit den bitterbösen Töchtern hinweggeholfen!

[1]) Seite 71.

Den bereits in der ersten Scene der Tragödie vorhandenen, nur latenten pathologischen Zustand des Alten bringt der Undank der beiden Töchter Goneril und Regan zur zweifellosen Erscheinung. Sein Groll wächst von Auftritt zu Auftritt vom dumpfen Vorsich-hinbrüten bis zur tobenden Wuth, je mehr ihm die unverhüllte Abscheulichkeit seiner Töchter entgegentritt. Da steht er auf der Haide, bei Donner und Blitz, im strömenden Regen, der kahle Auszügler, der einst ein allmächtiger Selbstherrscher war, umsonst bemüht, den Elementen zu gebieten; da sehen wir ihn, von seinem Narren unter das schützende Dach einer armseligen Hütte geleitet, in seinen Phantasien den strafenden Richter über den Undank spielen, tiefen Sinn mit tollem Unsinn mischend; da tritt er uns auf dem Blachfelde bei Dover blumengeschmückt entgegen, wie er über die ganze Welt und seine eigene Thorheit Gericht hält (IV, 6):

> Sie schmeichelten mir wie Hunde und erzählten mir, ich hätte weiße Haare im Bart, ehe die schwarzen kamen. Ja und Nein zu sagen zu allem, was ich sagte! Ja und Nein zugleich — das war keine gute Theologie! Als der Regen einst kam, mich zu durchnässen und der Wind mich schauern machte und der Donner auf mein Geheiß nicht schweigen wollte, da fand ich sie, da spürte ich sie aus. — Nichts da — es ist kein Verlaß auf sie; sie sagten mir, ich sei Alles — das ist eine Lüge: ich bin nicht fieberfest.

Und als endlich unter der Wucht dieser Gemüthsstürme der stattliche Bau zusammenbricht, finden wir den

Schiffbrüchigen in den Armen der verstoßenen Cordelia zum Kinde geworden, rührend geduldig, mit seinen Phantasien in ein heiteres Reich der Träume versetzt, dem ihn selbst seine und Cordeliens Gefangennahme nicht zu entrücken vermag (V, 3):

— Komm fort, zum Kerker fort!
Da laß uns singen, wie Vögel in dem Käfig.
Bittst du um meinen Segen, will ich knien
Und dein Verzeihn erflehn. So woll'n wir leben,
Beten und singen, Märchen uns erzählen
Und über gold'ne Schmetterlinge lachen.

Nur einmal noch flammt der alte Hünenmuth auf: Lear erschlägt den Henker Cordeliens: doch mit dieser Vergeltungsthat hat er das Restchen physischer und moralischer Kraft erschöpft — er kann sich nur noch in den erschütterndsten Klagelauten über die Leiche des gemordeten Kindes beugen:

Und todt mein armes Närrchen? Nein, kein Leben!
Ein Hund, ein Pferd, 'ne Maus soll leben haben,
Und du nicht einen Hauch? O du kehrst nimmer wieder.
Niemals, niemals, niemals, niemals!
Ich bitt euch, knöpft hier auf — ich dank euch, Herr.
Seht ihr dies? Seht sie an, seht ihre Lippen,
Seht hier — seht hier!

So stirbt der achtzigjährige Greis am gebrochenen Herzen.

Sein Seitenstück, den alten Grafen Gloster, treibt ebenfalls eine unselige, durch die Intrigue seines Bastardsohnes Edmund hervorgerufene Verblendung dazu, den edlen Sohn Edgar zu verstoßen. Auch ihn

trifft dafür der Undank des Bevorzugten, daß er gleich seinem Lehnsherrn und noch dazu geblendet in Nacht und Elend hinaus muß. Gloster ist jedoch kein Recke wie der gewaltige Lear, bei ihm ist Alles milder geartet. Während das Unglück Lears Riesenbau zertrümmert, daß es kracht und dröhnt, beugt es nur Glosters schmiegsameres Wesen. Dieser will in seiner Noth Hand an sich selbst legen, woran ihn Edgars vorsorgende Liebe hindert — Lear denkt nicht daran, sein Elend zu kürzen. Seine sittliche Verzweiflung, eine seiner Heldennatur entsprechendere Richtung nehmend, tobt nur nach dem unausbleiblichen Rachegericht über die Unnatur, derweil Gloster von dem einzigen Wunsche beseelt wird:

O mein Sohn, mein Edgar!
Den des betrog'nen Vaters Zorn vernichtet!
Erlebt ich noch umarmend dich zu sehn,
Dann spräch' ich: wieder hab ich Augen.

Der mildern Art gemäß ist auch sein Ende. Das ersehnte Glück, den verstoßenen Sohn segnen zu können, wird dem alten Manne zu Theil:

Doch ach, sein wundes Herz, schon für den Kampf
Der feindlichsten Gefühle, Freud' und Schmerz,
Zu schwach, brach lächelnd.

So sehen wir diese beiden Greisengestalten an dem Uebermaß der Leidenschaften zu Grunde gehen, und tief erschüttert rufen wir mit dem wackern Albanien aus:

Den Aeltsten war das schwerste Loos gegeben,
Wir Jüngern werden nie so viel erleben.

Die Repräsentanten des Gemeinen, Niedrigen und Bösen bei Shakespeare.

I.

Wenn es richtig ist, was oben betont wurde, daß das Heldenhafte wesentlich in einer natürlichen Hoheit der betreffenden Persönlichkeit, in ihrer über das Gewöhnliche sich erhebenden Gesinnung und Thatkraft wurzelt, so läßt sich als das Gegensätzliche hiervon nur dasjenige bezeichnen, was sich entweder auf dem Niveau des Alltäglichen selbst bewegt oder unter diese Durchschnittslinie herabsinkt, also: das Gemeine, das Niedrige. Schiller[1]) trennt beide Begriffe und findet in dem Gemeinen nur ein negatives Element, welches sich auf den Mangel großer Eigenschaften, auf das Fehlen von Vorzügen beschränkt, während das Niedrige nach der Auffassung des Aesthetikers einen mehr positiven Charakter annimmt, und Rohheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnung dokumentirt.

Das negative Element wird sich danach nur fühl-

---

[1]) Band XII, S. 317 ff.

bar machen, wo die besondere Lebenslage der bezüglichen Individualitäten das Vorhandensein von Vorzügen fordert, denn der Mangel kann nur als solcher empfunden werden, wo eine Lücke zum Vorschein kommt — das positive dagegen tritt in die Erscheinung, falls Postulate verletzt werden, welche die Aesthetik oder die Moral an die Allgemeinheit stellt. — Das Gemeine verstößt gegen Konvenienzen, indem es Erwartungen nicht erfüllt, das Niedrige tritt mit ewigen Gesetzen in Widerspruch, indem es positive und in der sittlichen Nothwendigkeit begründete Anforderungen in Frage stellt und verletzt. Das Gemeine läßt das Schöne, das Tüchtige vermissen, das Niedrige repräsentirt das Häßliche, das Böse selbst; das Gemeine kann unter Umständen komisch wirken, Lachen erregen, das Niedrige nur Entrüstung hervorrufen.

Dem Künstler ist dies Bereich nach beiden Richtungen hin nicht verschlossen. Der Dichter, ins Besondere der dramatische, der, wie schon mehrfach hervorgehoben wurde, dazu berufen ist, das Leben in seiner Realität zu zeichnen, kann sogar die Darstellung des Gemeinen und Niedrigen, sofern sich dieses in der Wirklichkeit als das überwiegende darstellt, in der That nicht entbehren. — Freilich darf er dasselbe nicht in seiner nackten Blöße vorführen — er muß es künstlerisch zu umkleiden wissen, dem sinnlichen Elemente der Realität etwas Geistiges einzuhauchen verstehen, damit es Interesse erweckt, selbst da, wo es Abscheu erregt. — In erster Linie muß daher der Künstler

davon absehen, das Gemeine, das Niedrige um seiner selbst willen zur Darstellung zu bringen — er darf ihm nur soweit Raum und Gelegenheit zur Entfaltung verstatten, als es nicht Widerwillen oder Ekel hervorruft; da wo es positiv handelnd auftritt, wird es die Grenzen einer maßvollen Gegenwirkung gegen das Schöne und Gute nicht überschreiten dürfen, mag dieselbe gegen bestimmte Persönlichkeiten oder gegen die Idee des Erhabenen selbst gerichtet sein. Das Gemeine und Niedrige läßt sich eben nur als Mittel zum Zweck künstlerisch verwerthen, zu dem Zweck, für „das hellglänzende Metall den dunkeln Grund", die Folie, abzugeben.

Die allerdings feine Grenze, bis zu welcher diese Gegenwirkung sich bewegen darf, hat Niemand gewissenhafter und genialer zugleich innegehalten, als Göthe. Sein Thoas, Antonio, Karlos, Alba, Mephistopheles sind Figuren, deren Schärfe die ciselirende Künstlerhand des Dichters durch Beimischung des „nivellirenden Elements gesellschaftlicher Sitte und Bildung"[1]) gemildert und unserem Interesse in so erhöhtem Maße nahe gerückt hat, daß wir sogar in die Lage versetzt werden, mit den Gegenwirkungen dieser Charaktere unter Umständen sympatisiren zu können. Shakespeare hat sich diese Begrenzung selbst in den Werken seiner reiferen Schaffensperiode nicht auferlegt, vielleicht nicht auferlegen dürfen, weil er mit andern Faktoren zu

---

[1]) Rümelin, Shakespeare-Studien S. 68.

rechnen hatte, als der deutsche Dichter. Sein Publikum verlangte eine derbere Kost, stärkere Eindrücke — für sein Parterre mußte er al fresco malen. So überspringt er, namentlich in seinen Repräsentanten des Bösen vielfach die Schranken des nach unserem Gefühle Erlaubten und führt jene Charaktere zuweilen von den ungezügeltsten Leidenschaften bewegt in maßloser Aktion vor. Aaron im Titus Andronikus, Jachimo im Cymbelin, Edmund im Lear, Jago im Othello, vor Allem Richard III. zählen zu diesen übernommenen Bösewichtern. Nichts desto weniger stehen diese Gebilde in ihrer kolossalen Urkraft so großartig lebensvoll vor uns, daß wir uns mit Hintenansetzung alles verfeinerten Geschmacks eines tiefgehenden Eindrucks nicht erwehren können. — Und dabei bedarf es wahrhaftig eines historischen Empfindens, eines Sichzurückversetzens in die Räume des Globus- oder Blackfriars-Theaters ebensowenig, als es geboten erscheint, sich in die Sturm und Drangperiode hineindenken zu müssen, um die Bübereien eines Franz Moor oder Sekretärs Wurm goutiren zu können, wiewohl man an diesen Gestaltungen Schiller's das Maßvolle der Sitte und Bildung jederzeit vermissen wird. —

Wenn wir uns mit den Repräsentanten des Gemeinen und Niedrigen bei Shakespeare zu beschäftigen gedenken, so kann es sich zunächst insofern nur um eine Auslese handeln, als die Zahl derjenigen Charaktere, die sich auf dem Niveau des Alltäglichen bewegen, der Durchschnittsmenschen in den Dramen des Dichters

Legion ist und aus dieser Menge von Dutzendnaturen füglicher Weise nur diejenigen hervorzuheben sind, deren Aktion ein erhöhteres Interesse zu erwecken im Stande ist. Andererseits werden wir uns hierbei auf eine Nachlese beschränken müssen, sofern eine ganze Anzahl von Gestalten, die unter den Schillerschen Begriff zu subsumiren sein würden, bereits bei der Besprechung der Geistlichkeit, der Clowns, des Miles gloriosus und der old men an den bezüglichen Stellen ihre Erledigung gefunden haben.

Die hiernach noch übrig bleibenden Charaktere dürften in Anschluß an die Kategorisirung Schillers zu scheiden sein in solche, bei welchen das negative Element des Defekts großer Eigenschaften besonders hervortritt und entscheidend einwirkt, bezüglich verhängnißvoll wird, sodann in solche, die das positiv Häßliche und endlich in diejenigen, welche das positiv Böse zur Erscheinung bringen. Während der Mangel gewisser Vorzüge unsere Sympathie nicht gerade ausschließt, stellt das Häßliche unser ästhetisches, das Böse unser moralisches Gefühl definitiv in Frage.

Die Schaar der im Sinne Schillers gemeinen Charaktere des britischen Dichters, soweit sie hier in Betracht kommen können, läßt sich nach zwei größeren Partieen übersehen, je nachdem die Aktionen der Handelnden den öffentlichen Verhältnissen gelten oder je nachdem dieselben in Haus und Familie, in das bürgerliche Leben verlegt sind.

Wenn wir uns das Ideal eines öffentlichen

Charakters, eines Politikers vergegenwärtigen, so werden wir finden, daß als die nothwendigsten Requisite eines solchen zu verzeichnen sind: Hingabe des Ichs an das allgemeine Wohl, Gewissenhaftigkeit in der Wahl der Mittel, Treue und Beständigkrit, vor Allem Energie im Handeln. — Wo es an dem einen oder andern dieser Erfordernisse fehlt, springt alsbald der Defekt in die Augen, das Ideal wird negirt, der unsere Erwartungen nicht Erfüllende sinkt unter die Demarkationslinie herab, welche das Ungewöhnliche vom Gewöhnlichen scheidet — er verfällt dem Gemeinen.

Shakespeare stellt seine öffentlichen Charaktere theils in die römisch-antike Welt hinein, theils verwerthet er sie in den Historien seines Vaterlandes.

In dem Bilde, das der britische Dichter im Coriolan von den Kämpfen der Aristokratie und Demokratie in der jungen römischen Republik entwirft, heben sich zwei Glatzköpfe hervor,[1]) die der Tribunen Sicinius und Brutus, der Vertreter der Plebs, der Widersacher des patrizischen Helden Cajus Marcius Corolianus, aus deren hämischen Zügen Verschmitztheit, Ränkesucht, neidischer Undank gegen das Verdienst hervorleuchten. Während der Wille des Volks diese Männer an einen Platz gestellt hat, wo kluge Mäßigung mit selbstloser Hingabe an das Staatswohl Hand in Hand gehen sollte, nutzen sie ihre amtliche Position aus, im Dunkeln zu schüren, den Pöbel aufzuhetzen und aus dem leiden-

---

[1]) Coriolan Akt III, Sc. 1.

schaftlichen Naturell des Helden für dessen Sturz Kapital zu schlagen,[1]) unbekümmert um die Gefahr, die aus diesem Sturze der von den nachbarlichen Volskern bedrohten jungen Republik erwachsen, nur in der Entfaltung ihres persönlichen Einflusses Genüge findend — echte Parvenus, aufgebläht in dem Bewußtsein ihres Sieges, übermüthig bei der von ihnen erlangten Verbannung des Helden und kriechend demüthig, als Coriolans Landesverrath Rom in die äußerste Noth und ihr Sieg über das Patrizierthum das Gemeinwesen an den Rand des Verderbens gebracht hat.[2]) Ihre Gegenwirkung stellt sich allerdings insofern als eine indirekte dar, als sich die schlauen Vertreter der Plebs darauf beschränken, das offene, ehrliche Naturell des Helden in die Enge zu treiben, ihn zum Zorn zu reizen —

„er ist gewohnt
Zu siegen und ihm gilt als höchster Ruhm
Der Widerspruch. Einmal in Wuth, nie lenkt er
Zur Mäßigung zurück, dann spricht er aus,
Was er im Herzen hat; genug ist dort,
Was uns von selbst hilft, ihm den Hals zu brechen."

So führen sie allerdings den Fall des Helden durch diesen selbst herbei; bei alledem sticht jedoch das Unedle ihrer Gesinnung, das Unlautere ihrer Motive dergestalt gegen die Erhabenheit in dem Naturell ihres politischen Gegners ab, daß, wenngleich den

---

[1]) Coriolan Akt III, Sc. 3.

[2]) Coriolan Akt V, Sc. 1.

Volks-Tribunen in der Bekämpfung des aristokratischen Patriziers und in dessen Beseitigung das formale Recht zur Seite steht, dennoch durch die Art der Geltendmachung das Recht seiner Würde und Hoheit entkleidet und ihr Thun in die Sphäre des Gemeinen herabgedrückt wird.

Während sich die Darstellung des Letztern in dem lebensfrischen farbenreichen Bilde der jungen römischen Republik lediglich auf die beiden Vertreter der Demokratie konzentrirt, bildet „Antonius und Kleopatra“ einen förmlichen Sammelplatz gemeiner Charaktere. — Große Welthändel sind es allerdings, die der Dichter in diesem Drama uns vor Augen stellt, schwer wiegende geschichtliche Ereignisse, von üppigen Liebeständeleien und bachantischen Gelagen durchflochten — aber in der That ohne einen einzigen wahrhaft erhebenden Zug in der Handlung sowohl in der politischen, als in der erotischen, ohne einen einzigen großen oder edeln Charakter in den handelnden Personen — ein trübseliges Bild von dem Auflösungsprozeß römischer Gesittung, so recht eigentlich die Tragödie des Gemeinen. Herrschbegierde, Genußsucht, Untreue, Verrath und Feigheit tanzen hier ihren tollen Reigen, und so sehr der Dichter auch bemüht ist, die Hetairenwirthschaft in dem Palaste der egyptischen Königin mit poetischem Zauber zu umhüllen, den Söldnern und Piraten, die um den Besitz des Weltreichs ringen, die eine oder andere geniale Seite abzugewinnen — überall sieht der Bankerut durch, überall werden wir von dem Fadenscheinigen, der Ver-

kommenheit, die sich in den Personen wie in den Thatsachen wiederspiegelt, abgestoßen. — Selbst für denjenigen, welcher als Sieger um die Alleinherrschaft hervorgeht, für Octavian, diese Froschnatur mit nüchternem Blicke wird sich wohl Niemand zu erwärmen im Stande sein, um so weniger als der nachmalige Cäsar sein zweifelhaftes oder doch jedenfalls wohlfeiles Emporsteigen nur der rücksichtslosen Kälte verdankt, mit der er unter der Maske gelassener Zurückhaltung und Mäßigung für sich allein die Beute aus dem allgemeinen Schiffbruche herauszufischen versteht.

Aus der Musterkarte subalterner Naturen und politischer Gauner hebt sich von selbst das Trifolium Lepidus, Pompejus und Oenobarbus hervor, schon wegen ihrer pragmatischen Stellung zu den damaligen Welthändeln. — Lepidus, der Triumvir, dem der dritte Theil der Weltmacht so zu sagen im Schlafe zugefallen ist, zeigt sich in unserm Drama als derselbe Strohmann, als welchen ihn der geniale Wüstling Antonius schon im Julius Cäsar bei der Vertheilung der Welt schildert:[1])

Dies ist ein schwacher unbrauchbarer Mensch,
Zum Botenlaufen nur geschickt.
Ob wir auf diesen Mann schon Ehren häufen,
Um manche Last des Leumunds abzuwälzen;
Er trägt sie doch nur wie der Esel Gold,
Der unter dem Geschäfte stöhnt und schwitzt,
Geführt, getrieben, wie den Weg wir weisen —
Und hat er unsern Schatz, wohin wir wollen
Gebracht, dann nehmen wir die Last ihm ab,

[1]) Julius Cäsar Akt IV, Sc. 1.

Und lassen ihn als led'gen Esel laufen,
Daß er die Ohren schütteln mög' und grasen
Auf offener Weide.

Kampf ist nicht sein Element; obwohl er von Octavian als wackrer Krieger gerühmt wird, spielt er beständig und gewerbsmäßig den Friedensapostel unter den hadernden Strebern. Selbst bei der Dienerschaft ist es bekannt:

„wenn nur Einer dem Andern den wunden Fleck berührt, ruft er: „haltet ein" und macht, daß Jeder seinen Friedensworten und er sich selbst dem Becher ergiebt."[1])

In dieser letztern Situation führt ihn der Dichter beim Gastmahl des Pompejus vor, wobei sich „der dritte Theil der Welt" dermaßen betrinkt, daß er von der Orgie weggetragen werden muß. „Das kommt dabei heraus, in großer Herrn Gesellschaft Kamerad sein zu wollen; ebenso gern hätte ich ein Schilfrohr, das mir nichts mehr nutzen kann, als eine Hellebarde, die ich nicht regieren könnte" bemerkt ein Aufwärter beim Feste und bezeichnet damit zur Genüge, wie wenig der schwachsinnige Triumvir der ihm angeflogenen Position gewachsen erscheint.

Sextus Pompejus, der Sohn des großen Pompejus, tritt unter dem Vorwande, den Fall und den Tod seines Vaters zu rächen, in die Reihe der um die Weltherrschaft Streitenden. Er hat eine Flotte gerüstet, die vor Misene ankert. Bevor es jedoch zur

---

[1]) Antonius und Cleopatra II, Sc. 7.

Schlacht kommt, läßt er sich auf einen Vergleich ein, welchen sein Freund und Unterfeldherr Menas als unwürdig des Sohnes des großen Pompejus bezeichnet. Die ihm von demselben Menas gemachte Offerte, die auf dem Admiralsschiff schmausenden Machthaber auf die hohe See hinauszuführen, „an ihre Kehlen zu greifen und Alles zu dem Seinigen zu machen" weist er allerdings mit Stolz zurück:

Ah! hättest du's gethan
Und nicht gesagt! In mir ist's Büberei —
Von dir getreuer Dienst. Vergiß es nie,
Mein Vortheil geht nicht meiner Ehre vor,
Die Ehre ihm. Bereu' es, daß dein Mund
So deine That verrieth. Thatst du's geheim,
Dann hätt ich's, wenn's geschehn, als gut erkannt,
Doch nun muß ich's verdammen.

Man sieht, wie in dem abentheuernden kleinen Sohne des großen Vaters ein gewisses angestammtes Anstandsgefühl mit der Begehrlichkeit liebäugelt, wie jedoch hierbei die Begier den Anstand neutralisirt und werthlos erscheinen läßt, sofern Pompejus nicht vor dem Bubenstück als einer unmoralischen Handlung zurückschreckt, — im Gegentheil er möchte sie hinter seinem Rücken gethan wissen und den ihm durch den Schurkenstreich erwachsenden Vortheil einheimsen — er ist nur um die Befleckung seines Namens besorgt, er fürchtet nur das vor der Welt zu erscheinen, was er thatsächlich ist — eine gewöhnliche Natur. Der Dichter läßt ihn auch, nachdem Menas seinem morschen Glück den Rücken gewendet, im Sande verlaufen; es wird nur

leichthin erwähnt, daß Octavian Sicilien, seinen Stützpunkt zurückerobert und ihn durch diesen Handstreich ohne Weiteres aus der Reihe der Prätendenten heraus befördert habe.

Als der Bedeutendste dieser Gesellschaft erhebt sich über seine Genossen der Unterfeldherr des Antonius Oenobarbus, eine echte Landsknechtsnatur, grobkörnig, schlagfertig, nicht ohne Humor, gegen die egyptischen Schönen nicht unempfindlich, auch ein guter Kamerad beim Bechern und Schmausen. — Seinem Herrn und Meister Antonius ist er von vorn herein ergeben, und weil er eine leidlich ehrliche Haut ist, so läßt sich wohl annehmen, daß diese Anhänglichkeit nicht gerade erheuchelt sei. Indessen von einem Landsknecht läßt sich eben nur so lange Treue erwarten, als die Partei, der er folgt, vom Glücke getragen wird. Drum als des Antonius Schiff zu sinken anfängt, wird Ehren — Oenobarbus bedenklich —

„du Armer warst so leck,
Wir müssen dich versinken lassen."

Der alte Söldner ist dies so ganz, daß, als er merkt, wie Octavian dem Mark Anton auch den „Verstand besiegt", sein Sinnen darauf gerichtet ist:

„auf welche Art er ihn verlassen mag."

Im Nu vollzieht er auch den Verrath, und zwar in solcher Eile, daß der Ueberläufer ganz vergißt, seine unter Antonius Protektion zusammengeraubten Reichthümer mit sich zu nehmen. Noch vor der Schlacht bei Alexandria, der Letzten, die Antonius liefert, finden

wir Oenobarbus in Feindes Lager, allerdings mit bösem Gewissen —

„Schlecht handelt' ich,
Und das verklagt mich mit so bitterm Schmerz,
Daß nichts mich freut —"

und als ihm Antonius in einem Anfall von Großmuth den von ihm zurückgelassenen Schatz in Cäsars Lager hinübersendet, wird er sich der Schuftigkeit seines Abfalls dergestalt bewußt, daß er nicht länger leben zu können vermeint:

„Du höchste Herrscherin wahrhafter Schwermuth!
Den gift'gen Thau der Nacht gieß über mich,
Daß Leben, meinem Willen längst empört,
Nicht länger auf mir laste. Wirf mein Herz
Wider den harten Marmor meiner Schuld!
Gedörrt von Gram zerfall' es dann in Staub,
Mit ihm der böse Sinn. O Mark Anton,
Erhab'ner, als mein Abfall schändlich ist,
Vergieb du mir in deinem eig'nen Selbst,
Doch laß die Welt mich zeichnen in die Reihe'n
Der flücht'gen Diener und der Ueberläufer!
O Mark Anton!"

Bereuend, wie er selbst bekannte, giebt sich Oenobarbus mit eigner Hand den Tod — doch spielt in diese Regungen ein gutes Theil der Erwägung hinein, daß der kühle Octavian Ueberläuferdienste schlecht lohne: den treulosen Alexas für seinen Verrath gehängt, dem Canödius und den Andern zwar Rang und Stellen, nicht aber „ehrendes Vertrauen" geschenkt habe.[1]) Die

[1]) Antonius und Cleopatra Akt IV, Sc. 6.

Reue hat demnach einen Beigeschmack und mag in erster Linie durch die Ueberzeugung hervorgebracht sein, daß der Landsknecht mit seinem Uebertritt zum Feinde nicht sowohl einen schlechten als vielmehr einen dummen Streich gemacht habe.

In der mit König Johann beginnenden und mit König Heinrich VIII. auslaufenden Historie haben Anfang und Ende das mit einander gemein, daß die Träger der desfallsigen Dramen, die Könige Johann ohne Land und Heinrich der Tudor dem geschichtlichen Bilde nicht ganz entsprechen und der Dichter ihre Charaktere insofern idealisirt und um eine Stufe höher gerückt hat, als die schlimmsten Dinge, die diese Fürsten vollführt, verschwiegen und die schlimmen wenigstens in ein möglichst günstiges Licht gesetzt werden. Der Grund hierzu mag wohl, was König Johann anlangt, darin zu suchen sein, daß Shakespeare, wie früher schon erwähnt,[1]) einen ältern King John bereits verfand, von dessen Charakterzeichnung der Dichter vielleicht um so weniger abzuweichen sich veranlaßt sehen mochte, als der Engländer gegen den wenn auch unfreiwilligen Gesetzgeber der Magna Charta libertatum eine gewisse Pietät bewahrt und in ihm den Begründer der englischen Verfassung in Ehren hält. — Heinrich VIII. wahrhaft zu portraitiren mußte dem Meister William schon die seiner ehemaligen Beschützerin, der Königin Elisabeth, der Tochter Heinrichs schuldige Rücksicht der

---

[1]) Jahrbuch X, pag. 6.

Dankbarkeit wehren. Ein historisch getreues Konterfei des Tudors würde übrigens nicht allein dem betreffenden Stücke, sondern überhaupt der ganzen, vielseitig angefeindeten Thätigkeit der Truppe im Globus- und Blakfriars-Theater unfehlbar die verhängnißvollsten Schwierigkeiten bereitet haben. — Bei Schilderung der politischen Wirren und Kriegsereignisse in den Historien von Richard II. bis Richard III. war der Dichter durch ähnliche Rücksichten nicht gebunden. Die Lancaster- und York-Dynastien waren längst gestürzt; Nichts hinderte den Dichter, seiner Quelle, dem Chronisten Holingshed treu und gewissenhaft folgen zu dürfen.

Der historische Johann, der jüngste Sohn Heinrichs II., von seinem eigenen Vater mit dem Spottnamen John Lak-Land belegt, hat auch nicht eine einzige königliche Eigenschaft aufzuweisen. Heimtückisch, wollüstig, verrätherisch gegen seinen Bruder Richard Löwenherz, grausam gegen alle Welt, mörderisch gegen das Kind seines andern Bruders Gottfried von der Bretagne Arthur Plantagenet, feig bis zum Exceß, habgierig und verschwenderisch, verfolgt er nur den einen Zweck, den angemaßten Besitz der Krone Englands mit allen Mitteln zu vertheidigen. Shakespeare verschweigt nicht nur das bübische Vorleben Johanns, er umhüllt auch die krasse Selbstsucht des Usurpators mit dem Schleier des Patriotismus. Weniger um seiner selbst willen, als um England vor der voraussichtlichen Mißregierung eines schwachgemutheten Kindes und vor dem leidenschaftlichen Ehrgeiz Konstanzes,

der Mutter Arthurs zu wahren, übernimmt er den Kampf um die Krone, um sein angebliches Recht und Englands Ehre. — Natürlich kann kein Feigling diese Vertheidigung führen; bei Shakespeare ist daher König Johann ein leidlich thatkräftiger Gesell, wenigstens von vorn herein, allerdings mehr halsstarrig, trotzig und zäh, als aus größeren, edleren Gesichtspunkten heraus handelnd, ohne heldenhafte Anlage, ein trockner, lederner Alltagsmensch, aller Initiative bar, im Wesentlichen angeregt und in Athem erhalten durch seine Mutter, die dämonische Ellinor, doch für seine frostige Beharrlichkeit ganz erklecklich vom Glücke mit politischen Erfolgen belohnt. Er weiß nicht allein mit seiner kühlen Festigkeit dem weicher gearteten König Ludwig von Frankreich zu imponiren — der Trotz und die Verachtung, die er den Intriguen des päpstlichen Stuhls und dem Bannfluche der römischen Kirche entgegenstellt, sind ganz dazu angethan, Respekt zu erwecken. — Freilich geht diese Thatkraft mit dem von dem Usurpator herbeigeführten Tode seines Neffen Arthur elendiglich in die Brüche.

Shakespeare's Johann besitzt nicht die Spannkraft eines genialen Bösewichts, mit den Konsequenzen des Verbrechens fertig zu werden. Als seine wegen Arthurs Beseitigung aufstützig gewordenen Barone zu meutern anfangen und als noch dazu mit dem Tode seiner Mutter die Stütze, die Johann bisher aufrecht erhalten, zusammenbricht, stürzt der künstliche Aufbau seiner bisherigen Thatkraft rettungslos zusammen — der von

aller Welt Verlassene kriecht vor aller Welt zu Kreuze, selbst vor dem römischen Stuhle. — In diesem Stande der Entmuthigung, aus dem ihn auch der tapfere Halbvetter, der Bastard Plantagenet nicht herauszuheben vermag, stirbt er in der Abtei zu Swinstead, besiegt von Rom, von Frankreich, verlassen von seinem Lehnsadel, vergiftet von einem fanatischen Mönche, sein Reich verworren und „gestaltlos" zurücklassend.

Der einzigen politischen That Johanns, der Grundsteinlegung der englischen Volksrechte, der von den Baronen erzwungenen Aufrichtung der Magna charta erwähnt der Dichter mit keiner Silbe. Daraus hat man ihm — namentlich ist dies von seinen Landsleuten geschehen den Vorwurf serviler, reaktionärer Gesinnung machen wollen, ohne zu bedenken, daß England damals von seiner großen Königin viel zu klug, viel zu konfliktlos, mit viel zu entschiedener Achtung vor den Rechten des Volks und der Parlamente regiert war, als daß den Zeitgenossen des Dichters der Freibrief der englischen Verfassung als eine so kostbare Errungenschaft erschienen wäre. Erst das siebenzehnte Jahrhundert öffnete nach dieser Richtung hin den Engländern die Augen. Shakespeare's England hatte es nur mit auswärtigen Feinden zu thun, mit der römischen Kurie und der katholischen Liga; indem der Dichter seinen Johann im Kampfe mit Rom und Frankreich darstellte, wendete er sich an die damals wärmsten Interessen seiner Landsleute, an die brennenden Fragen seiner Nation. Der innere Konflikt zwischen der

Krone und den Parlamenten lag noch in vertrauensseligem Schlummer, bis ihn der unglückliche Karl I., der kurzsichtige Stuart, weckte und darüber den Kopf einbüßte.

Heinrich VIII. ist wohl kaum eine Historie zu nennen, sofern das Drama gar zu sehr nach einem Gelegenheitsgedicht, nach einer zur Verherrlichung eines Hofereignisses — man glaubt der Verheirathung der Prinzessin Elisabeth — komponirten Maske aussieht. Es führte eigentlich den Titel: „all is true“, ob mit Recht, wofür Kreyssig heftig eintritt, mag dahin gestellt bleiben. Das ist sicher, daß der Shakespeare'sche Heinrich VIII. sich mit dem historischen nicht völlig deckt. Um den Thatsachen nicht gänzlich untreu zu werden, hat ihn der Dichter in unbestimmten Strichen gezeichnet und dies verschwommene Bild mit einem Schleier umzogen, der die Charakterzüge der Gestalt mehr ahnen als wahrnehmen läßt. Des Tudors Brutalität gegen den Lehnsadel, seine Rohheit gegen die Männer der Wissenschaft, seine Willkühr gegen das Gesetz, seine Gewissenlosigkeit gegen das ihm angetraute Weib, dessen er sich zu entledigen weiß, um eine Jüngere zu frein, seine Heuchelei, mit der er bei dem Ehescheidungsprozeß sein Gewissen vorschiebt, seine grenzenlose Sinnlichkeit und die mit ihr verschwisterte Grausamkeit — dies Alles ist eben nur leise angedeutet, wie Gervinus sich ausdrückt: im Hintergrunde gehalten und sogar durch gewisse anmuthende Züge neutralisirt, so daß diese

widerwärtigste aller Erscheinungen auf dem britischen Throne leidlich erträglich wird. Sein stellenweise gutmüthiger Humor und eine Dosis zutraulicher Naivität helfen uns sogar über die Plumpheit seines ganzen Wesens hinweg.

Nach zweierlei Seiten hin hat sich der Tudor Heinrich VIII. vor den übrigen Herrschern Englands besonders hervorgethan: durch seine sechs Weiber, von denen er zwei verstieß und zwei hinrichten ließ, so wie durch die Reformation, mit der er die Kirche seines Landes eines schönen Morgens beschenkte, als ihn der Papst von Katharina von Arragonien, seinem ehelichen Weibe nicht scheiden wollte und er selbst die spröde Anna Bullen doch so stürmisch für sein Bett begehrte.

Die Anna Bullen — Verkuppelung behandelt Shakespeare des Breitern; er läßt sogar die junge Königin in die Wochen kommen und das Kind Elisabeth mit allem Pomp taufen, noch dazu unter Vorausverkündigung der glanzvollsten Periode der britischen Geschichte — mit der kirchlichen Reformation Heinrichs, mit seinem Hauptwerke, befaßt sich jedoch der Dichter ebensowenig wie mit der politischen Reform der Magna charta libertatum in der Historie des King John. — Auch hier hat dies seinen guten Grund. Dogmatische Streitfragen und Erörterungen gehören nicht auf die Bühne und selbst dem Genius eines Shakespeare dürfte es unerreichbar gewesen sein, eine Abhandlung über die Glaubenssätze der Kirche — zumal diesem Geschichts-

material, diesen Motiven gegenüber — dramatisches Leben einzuhauchen. — Darum begnügt sich auch der Dichter, das Auftreten Cranmers, des reformatorischen Handlangers, zu einer politischen Aktion umzuformen und dessen Abfall von Roms Glaubenslehre als eine vor dem Staatsrath zu erörternde Hochverrathssache abzuhandeln. Im Uebrigen kam es dem Meister Shakespeare offenbar nur darauf an, die wechselvollen Ereignisse aus dem Leben des Tudors in bunten Bildern vor seinem Publikum vorüber ziehen zu lassen, in unverbundenen Abschnitten Bukingham's Fall, Wolsey's pfäffischen Uebermuth und klägliches Ende, Katharinens ascetische Frömmigkeit, Anna Bullens Liebeszauber und die Intrigue der Lords gegen Cranmer, die in der Pathenschaft des Prälaten beim Tauffeste der Prinzessin ihren glanzvollen Abschluß findet, zur Erscheinung zu bringen. Sicherlich beabsichtigte Shakespeare nichts Anderes, als ein Schaustück zusammenzustellen, ohne tiefer gehende Motive, ein Gepränge von Maskenfestlichkeiten, Krönungszügen und Hoffolemnitäten, von eingestreuten schwerer wiegenden Vorkommnissen durchzogen, ein zusammenhangsloses Play, dem es an einer das Ganze beherrschenden Mittelfigur fehlt und fehlen mußte, da der Dichter genöthigt war, den Hauptcharakter oder denjenigen, der diesen hätte repräsentiren müssen, in das zweifelhafte Zwielicht eines Claire-obscure zurückzuschieben, um das Gemeine seiner Erscheinung weniger hervortreten zu lassen. Nach dieser Seite hin ist die Gestaltung des Tudors das Produkt

eben so pietätvoller als kluger, den Verhältnissen Rechnung tragender Rücksichtsnahme.[1])

In dem Mittelstück der Historie, welches die Kämpfe der Lancaster und York-Dynastien um die britische Krone darstellt, verhält sich der Dichter, wie bereits erwähnt, streng historisch; namentlich lassen die Porträts der agirenden Persönlichkeiten keinerlei Retouche wahrnehmen. — Vor Allem ist die Charakteristik des Begründers der Lancaster-Dynastie ebenso prägnant, als historisch treu.

Heinrich Bolingbroke, Herzog von Hereford und Lancaster, von Richard II. aus dem Königreiche verbannt, nach des alten Gaunt, seines Vaters Tode von dem leichtsinnigen Könige seiner Güter beraubt, kehrt „mit drohenden Waffen" heim, die Muthung seiner Lehn mit Gewalt durchzusetzen, „nach Recht mit Unrecht zu gehn." Als er dies von dem schlecht gerüsteteten Könige erlangt und obschon er geschworen: „er komme bloß um das, was sein", nützt er doch des Königs Schwäche und Muthlosigkeit, sich statt seiner auf Englands Thron zu setzen. Nicht genug — wohl wissend, daß eines Herrschers Wunsch bereitwillige Hände findet, diesen alsbald verwirklicht zu sehen, deutet er einem gewissenlosen Schurken nur an, er sehe sich gern von seiner „lebendigen Furcht" befreit — und

---

[1]) Samuel Rowley brauchte dergleichen Rücksichten nicht obwalten zu lassen. Das von ihm in When you see me, you know me gezeichnete Porträt Heinrichs ist ziemlich der Wahrheit entsprechend.

er ist es alsbald. Sir Pierce von Exlon thut ihm den Gefallen — wofür er noch dazu Undank erntet —, den entthronten und in Pomfrets Thurm gefangen gehaltenen König Richard umzubringen. — Heinrich ist trotzdem auf Englands Throne nicht auf Rosen gebettet. Die Barone, die ihn, den Rebellen bei seiner Landung unterstützt, rebelliren auch gegen ihn; äußere und innere Feinde lassen ihn nicht zur Ruhe kommen; selbst in der eigenen Familie hält ihn die quälende Besorgniß um die liederlichen Streiche des Thronfolgers fortwährend in Athem — und als er an dem Punkte angelangt ist, wo er die Früchte seines sorgenvollen Schaffens zu genießen anfangen könnte, befällt ihn todbringendes Siechthum.[1]) Heinrich Bolingbroke ist ein Politiker par excellence d. h. ein Politiker, dem alle Mittel recht sind, wenn sie nur zum Ziele führen. Der geradsinnige Percy nennt ihn den Fürst des Lächelns; eine vollendete Verstellungskunst steht ihm zu Gebote, wenn es gilt, Anhänger und Freunde zu gewinnen, die er mit eisiger Kälte von sich zu stoßen kein Bedenken trägt, so bald sie seine Wege zu kreuzen wagen. Der gänzliche Mangel an Begeisterung, Leidenschaft scheidet ihn vom Heldenthum — keine Spur einer zündenden Idee ist an ihm wahrzunehmen — Alles kühle Berechnung! Dem entspricht aber auch seine Umsicht, seine Energie, die Raschheit und Sicherheit seines Auftretens, die Klugheit und Mäßigung,

[1]) Heinrich IV., II. Theil, Akt 4, Scene 4.

mit der er das tief zerrüttete Gemeinwesen zu heben versteht, so wie die Besonnenheit in der Kriegsführung, die ihm über die fahrige Tapferkeit des Helden Percy und die planlosen Machinationen der gegen ihn verbundenen Barone das Uebergewicht giebt. — Selbst eine Dosis Frömmigkeit hat ihm der Dichter beigelegt; Bolingbroke gerirt sich immer als treuer Sohn der Kirche. Er hat einen Kreuzzug zur Grabesstätte Christi gelobt:

Zu jagen jene Heiden
Im heil'gen Lande, über dessen Hufen
Die segensreichen Füße sind gewandert,
Die uns zum Heil vor vierzehnhundert Jahren
Genagelt wurden an das bittre Kreuz.[1])

Dieser Vorsatz entspringt jedoch zum guten Theile der Erwägung, daß die unruhigen, ihm entgegenstrebenden Elemente, die schwindelnden Gemüther seiner Barone mit „fremden Zwist" zu beschäftigen seien,

Daß Wirken in die Ferne
Das Angedenken froher Tage banne.

Sein frommes Wesens hat sonach einen politischen Anstrich; die Religon ist ihm nicht Herzensbedürfniß, sondern Sache des Kopfes, wie seinem großen Sohne, dem historischen V. Heinrich,[2]) auf den er diese seltsame Art von Theologie vererbt zu haben scheint.

Bolingbroke ist außerdem nicht ohne Gewissen — er bringt es sich zum Bewußtsein, wie schwer er an

---

[1]) Heinrich IV., I. Theil, I. Akt, I. Scene.

[2]) cf. Jahrbuch XX, 94.

seinem Vetter, dem König Richard gesündigt — seine Vergangenheit klopft zuweilen mit mächtigen Schlägen mahnend an seine Brust. Doch dabei bewendet es; die Reue ist nicht viel werth, die nicht auf andere Bahnen lenkt. Bolingbroke bleibt im Genusse der durch Felonie erlangten und durch Mord befestigten Herrschermacht — seine Buße ist rein theoretisch und denkt nicht an Umkehr in praxi. Im Uebrigen tritt sie auch nur zu Tage, wenn dem Reuigen Gefahr droht — sie ist lediglich ein Produkt seiner mißtrauischen Angst, mit welcher er das Thun Anderer nach dem seinigen mißt und beargwohnt, und verliert schon deshalb, um ihrer Entstehung willen, an sittlichem Werthe.

Anders sieht es mit der Religiosität seines Enkels aus, des Königs Heinrich VI. Hier begegnen wir einer sanften, wahrhaft frommen, schuldlos reinen, für ein beschauliches Dasein geschaffenen Seele, einem gekrönten Mönch, den ein herbes Geschick auf den dornenvollen Thron von England bannt, statt ihn auf den bequemen Lehnstuhl einer Abtei zu betten. Gerecht, liebreich, menschenfreundlich, stets hilfsbereit, will Heinrich Alle zufrieden stellen und — verdirbt es dabei mit Allen, weil er sich zu einem festen, energischen Eingreifen nicht aufzuraffen vermag. In seiner Thatenlosigkeit läßt er selbst die Verfolgung und schließlich den Mord seines treusten Freundes, des Protektors Gloster, seines „guten" Oheims Humphrey zu und giebt diesen Edelsten der Edeln der Rache der dämonischen Königin, des schurkischen Priesters Winschester

und des gewissenlosen Suffolk preis, obwohl er von der Reinheit und Unschuld des Geopferten überzeugt ist. Er hat für ihn nichts übrig, als schwächliche Klagen:

— Gram ertränkt mein Herz
Und seine Fluth ergießt sich in die Augen!
Ach, Oheim Humphrey! Dein Gesicht enthält
Den Abriß aller Ehr' und Biederkeit,
Und noch, du Guter, soll die Stunde kommen,
Wo ich dich falsch erfand und dir mißtraut.
Welch finstrer Stern beneidet jetzt dein Glück,
Daß diese großen Lords und mein Gemahl
Dein harmlos Leben zu verderben trachten!

In schwachgemutheter Friedfertigkeit weicht er dem Kampf und Streite aus, womit er den „Mißhelligkeiten des Adels und ihrer Diener heftiger Partheiung" nur Gelegentheit zur Entfaltung und dem Unfrieden immer neue Nahrung giebt. In seiner Scheu vor Zwietracht geht er sogar soweit, dem Kronprätendenten York und dem Stamme der weißen Rose das Successionsrecht auf die Krone einzuräumen, mit gänzlicher Verleugnung der angestammten Rechte seines Sohnes Eduard, des Prinzen von Wales, nur um dem unseligen Bürgerkriege eine Ende zu machen und seinem Lande die Ruhe wiederzugeben, obwohl diese Vernichtung seiner eignen dynastischen Berechtigung zur Quelle neuer erbitterter Kämpfe werden und das Signal zur Wiedererhebung seines Anhangs geben muß. Ueberall, wo es zu handeln gilt, läßt er die Hände sinken, die er nur zum Gebet erhebt.

„All sein Sinn steht nur nach Frömmigkeit,
Ave Marie am Rosenkranz zu zählen;
Ihm sind Propheten und Apostel Kämpfer
Und seine Waffen heil'ge Bibelsprüche —
Sein Zimmer seine Rennbahn, seine Liebsten
Kanonisirter Heil'gen ehrne Bilder."

Allerdings begnügt sich sein frommer Sinn, wie ihm sein dämonisches Weib unterschiebt, nicht mit dem bloßen Formendienst. Im Gegentheil er erfaßt Alles, was um ihn her vorgeht, mit echt religiösem tief ernstem Gemüth, mit feinem Gefühl für das Schöne und Gute, mit klarem Verständniß für fremdes wie eignes Thun, daß er mit der gleich unbestechlichen Waage christlicher Ethik abmißt. Für seine Feinde hat er nur Vergebung, für den verruchtesten Sünder, wie den Kardinal Winchester nur Gebete:

„O du, der Himmel ewiger Beweger!
Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm —
O scheuch den dreist geschäft'gen Feind hinweg,
Der seine Seele stark belagert hält,
Und rein'ge diesen Sünder von Verzweiflung!"

Alles, was in der Sinnenwelt in die Erscheinung tritt, wird zum Objekt seiner Beschaulichkeit, seines Sichversenkens in die Dinge. All sein Denken athmet das reinste Gottesbewußtsein. Freilich ist diese Blüthe der rothen Rose zu zart für die Winterstürme der damaligen Zeit — sie muß welken. Dem königlichen Mönche ist nichts Anderes beschieden, als die Krone des Märtyrerthums. — Die Weltregierung hat ihm, ähnlich wie dem Prinzen Hamlet, eine Last auferlegt,

die zu tragen seine Schultern zu schwach erfunden werden: das Regiment über einen trotzigen Lehnsadel, über ein Volk, daß ohne sonderliche Wahl der Mittel mit eiserner Faust rücksichtslos zur Ordnung, zum Gehorsam gezwungen sein will. Wie Hamlet geht Heinrich an der Nichterfüllung seines Berufs zu Grunde, nur daß der dänische Prinz schließlich doch noch das ihm auferlegte Werk der Blutrache, wenn auch nach langem Zögern, vollbringt, während Heinrich unter dem Mordstahl des nachmaligen Richard III. zusammensinkt, ohne Etwas geleistet zu haben, was England aus seinem trostlosen Zustande herauszuheben im Stande gewesen wäre. Diese Resultatlosigkeit, dieses völlige Mißverhältniß zwischen Wollen und Können, dies totale Unvermögen zu herrschen, obwohl Geistes- und Herzensbildung dazu befähigen, dieser gänzliche Mangel an energischer Charakteranlage — das eben ist es, was dem Märtyrer Heinrich die Pforte der Heroenhalle verschließt. So hoch er geistig, sittlich steht — mit seiner frommen Lethargie bleibt er immerhin weit hinter den Anforderungen zurück, die die Welt an die Thatkräftigkeit eines zum Throne Berufenen zu stellen berechtigt ist.

So erbleicht das Gestirn des letzten Lancasterkönigs vor dem vernichtenden Strahle der „Sonne" Yorks, in welchem Letzteren die Nemesis einen Rächer für die Mißthaten des Begründers der Lancasterdynastie, des IV. Heinrich erweckt zu haben scheint. Denn was Bolingbroke dem sorglosen Verschwender Richard II.

gewesen ist, das wird Richard Plantagenet, der älteste Sohn des unter Heinrich V. hingerichteten Grafen von Cambridge, der von Heinrich VI. in die Güter und Würden des Hochverräthers wieder eingesetzte Herzog von York dem vertrauensseligen schwächlichen Enkel jenes ersten Lancasterkönigs. — Beide, Bolingbroke und York lassen die einem Kronprätendenten, wenn er reussiren soll, unentbehrlichen Eigenschaften erkennen: Beide sind schlau, intriguant, geschickt in diplomatischen Künsten wie in der Kriegführung, schneidig und von eiserner Energie; Beide gebieten auch über die nöthige Rücksichtslosigkeit, die sich bis zum krassen Undank steigert, sofern Bolingbroke seinen Helfershelfer Northumberland, „die Leiter, mittels deren er den Thron bestiegen" und dessen Stammesgenossen Worcester, und Percy vom Hofe verbannt und dieselben, sobald er ihrer Hülfe nicht mehr bedarf, wegwirft — York die ihm gewordene Wohlthat der Wiedereinsetzung in die von seinem Vater verwirkten Rechte und das in ihn gesetzte Vertrauen des frommen Königs dadurch vergilt, daß er die unter seinen Oberbefehl gestellten Truppen statt gegen die aufständigen Kernen gegen seinen Lehnsherrn führt und des Königs Heer sowie einen Theil des Adels zum Abfall verleitet. Beiden steht auch die nöthige Verstellungskunst zu Gebote, die sie zum Verderben ihrer Gegner recht gründlich auszunutzen verstehen. — Beide begegnen sich aber auch in einer gleich zärtlichen Fürsorge für ihre Angehörigen, in einer Familienliebe, die namentlich den hartgesottenen York bei dem Tode seines Jüngstgebore-

nen Rutland die bittersten Thränen auspreßt.[1]) Bei einer weitern Vergleichung der beiden Charaktere sinkt allerdings Yorks Schaale um ein erhebliches. Bolingbroke kehrt aus dem Banne nach England zurück, um sein muthwillig zertretenes Recht wieder aufzurichten, seine an Günstlinge verschleuderten Güter zurückzufordern — York hat keinen Anspruch — höchstens einen sehr bestrittenen — auf die Krone, die er als Abkömmling vom Frauenstamme des Herzogs Lionel, des dritten Sohnes Eduard III. prätendirt, während dem Mannesstamme des vierten Sohnes, des Lancasterherzogs nach dem salischen Gesetze unbedingt das Vorrecht zusteht.[2]) Bolingbroke benutzt freilich das ihm angethane Unrecht, um sich der Krone zu bemächtigen. Richard II. hatte jedoch durch allerlei Mißthaten diese Krone verwirkt und derselben in aller Form vor dem Parlamente entsagt.[3]) York dagegen hat weder ein ihm geschehenes Unrecht zu bekämpfen, noch Mißthaten zu vergelten: er ist im Besitze von Gütern und Würden, die er der Gnade seines milden, frommen und gerechten Königs verdankt. Bolingbroke diplomatisirt, indem er seine Pläne zu verdecken weiß, York ist falsch gegen alle Welt, gegen Freund und Feind, arglistig und verderblich gegen seine Bundesgenossen, die er gewissenlos opfert, wenn dies in seine Pläne paßt. In Boling-

---

[1]) Heinrich VI., II. Theil, Akt 3, Sc. 1.

[2]) Die Genealogie findet sich in Heinrich VI., II. Theil Akt 2, Sc. 2.

[3]) Richard II., Akt 4, Sc. 1.

broke steckt ein gutes Theil Gemeinsinn, Patriotismus, der ihn bei seinen politischen Aktionen in erster Linie immer die allgemeine Wohlfahrt im Auge behalten läßt — bei York ist der platteste Egoismus das treibende Element. Bolingbroke ist voller Besorgniß um Englands Zukunft, solange er seinem Thronfolger, „seinem Heinrich Wüstheit und Schande sieht auf die Stirn gedrückt" — York kümmert es wenig, daß sein Erstgeborener Eduard, der nachmalige König ein leichtfertiger, üppiger Gesell ist. Bolingbroke hat, wie wir gesehen haben, Gewissensregungen — bei York läßt sich auch nicht ein Gran von Skrupeln oder gar von Reue entdecken. Unter Bolingbrokes kluger Leitung erstarkt das Gemeinwesen – Yorks Aktionen bringen England dergestalt in Verfall, daß es selbst einem Hans Cade gelingt, mit seinem Bauernaufstande Erfolge zu erringen. Gervinus nennt York den Vorläufer seines Sohnes Richard, des nachmaligen Königs

„des schnöden mißgeschaffnen Brandmals
Gezeichnet vom Geschick" —

und weist damit dem Stammvater der Yorkdynastie zur Genüge die Rangstufe an, die ihm von Rechtswegen gebührt. —

Dem Stamme entsprechen auch die andern Zweige: der wollüstige Eduard, der wankelmüthige Georg. Den Treubruch, die Felonie hat die Brut der Yorks vom Vater erlernt — was Wunder, wenn sie mit Eiden spielen, als wären sie beim Würfeln. Eduard, den

Aeltesten, den Kronprätendenten nach des Vaters Tode, der es unverhohlen ausspricht:

„ein Jahr zu herrschen brech ich hundert Eide"

begünstigt das Kriegsglück insoweit, daß er zur Herrscherwürde gelangt, doch kaum im Besitze der Krone, läßt er sich durch seinen üppigen Leichtsinn verführen, Ehre, Freunde, die Staatsinteressen einem hübschen Frauengesicht zu opfern, seinen gewaltigen Parteigänger, den „Königsmacher" Warwik, seinen Freiwerber am französischen Hofe zu kompromittiren, seinen eigenen Bruder Georg Clarence, Warwiks Schwiegersohn, von der Sache der weißen Rose abwendig und die dieser anhangenden Lords widerwillig zu machen, so daß es dem entthronten Heinrich nicht schwer wird, von Neuem sich die Krone aufs Haupt zu setzen. — Allerdings nur auf kurze Zeit; denn schon hat Eduard

Mit hast'gen Deutschen, plumpen Niederländern
In Sicherheit den schmalen Sund durchschifft
Und zieht mit Heeresmacht auf London zu,
Und viel bethörtes Volk schaart sich zu ihm.

Es gelingt ihm, sich der Person des sorglosen Heinrich zu bemächtigen, den gewaltigen Warwik bei Bornet, Heinrichs Gemahl, die kriegerische Margarethe und den ganzen Anhang der Lancaster-Dynastie bei Tewesbury zu vernichten und mit diesem Schlage dem „Empörerzwiste" ein Ende zu machen. Doch die weiße Rose birgt den Wurm in ihrem Kelche. Von Meineidigen, Verbrechern umgeben, mißtraut der haltlose Yorkkönig seinem Lehnsadel, selbst seinem Bruder Georg,

dem wankelmüthigen Clarence, der während der Bürgerkriege von der einen zur andern Parthei hin und her geschwankt hat, horcht auf Weissagungen und Träume, die ihn veranlassen, den beargwohnten Clarence in den verhängnißvollen, todtbringenden Tower zu schicken. — Seine Zügellosigkeit, „sein viehisches Gelüst nach jedem Wechsel" läßt ihn zu keiner Konzentration kommen — sein üppiges Verhältniß zu Frau Shore mit ihrem „hübschen Füßchen, dem Kirschenmündchen, Aeugelein und wundersüßer Zunge" gönnt ihm keine Zeit zu Staatsgeschäften, so daß England, äußerlich beruhigt, nach wie vor an den Wunden des Bürgerkriegs blutet. Welcher Kontrast zwischen den beiden Königen der rothen und weißen Rose: zwischen Heinrich VI. und Eduard IV., deren unkönigliches, haltloses Wesen zwar den Einen wie den Andern dem „Gemeinen" anheimfallen läßt: der Eine jedoch ein sinniger Heiliger, der Andere ein gedankenloser Wollüstling!

Die Barone aus der Zeit der dynastischen Streitigkeiten und Bürgerkriege von Richard II. bis zu Richard III. bieten uns kein erquicklicheres Bild, als die Lehnsherren selbst. An den Hofhaltungen des verschwenderischen Richard II. und des liederlichen Eduard IV. begegnen wir einer Kameraderie von Parasiten und Emporkömmlingen, die dem leichtfertigen Wesen ihrer Patrone schmeichelnd, das Mark des Landes verzehren helfen und deshalb von dem jedesmaligen Thronfolger gerichtet, bezüglich ohne Urteil und Recht beseitigt werden. Es sind dies die Kreaturen Richards:

Bushy, Bagot, Green und die Anverwandten der Gemahlin Eduards: Rivers, Dorset und Grey, „die seidenen, schlauen, schmeichlerischen Gecken", welchen Letzteren der leichtlebige Lordkämmerer des Yorkkönigs Hastings, sein Botenläufer zu Frau Shore, wenn auch in Fehde mit der Sippschaft der Königin, würdiglich sich anreiht. Die zweite Gruppe setzt sich aus den ränkevollen Politikern zusammen, die kein Mittel scheuen, die Ansprüche der betreffenden Kronprätendenten, bezüglich ihre eigenen verrätherischen Pläne durchzusetzen. Hierher gehören: der rücksichtslose Northumberland, der intriguante Worcester, der großsprecherische Owen Glendower, der mürrische Scroop (in Heinrich IV.), der giftige Suffolk (in Heinrich VI.), vor Allen der verschlagene Bukinghaum (in Richard III.), jener grundsatzlose Glücksritter, der Urtypus eines entarteten Lehnsadels, der sich von dem dämonischen Richard III. zu allerhand ehrlosen Streichen als willenloses Werkzeug gebrauchen läßt und als er diese mit der ihm eigenen gewissenlosen Gewandtheit ausgeführt hat, sich zum Lohne dafür weggeworfen und durch seine Habsucht zum Verrath gegen den getrieben sieht, dem er zur Königskrone verholfen hat. — Die letzte Gruppe stellen die kriegerischen Barone dar, die mit dem Schwert in der Faust zwar Ruhmesthaten vollführen, die sich jedoch durch Parteileidenschaft oder gekränkte Eitelkeit zu einem so kleinlichen Gebahren hinreißen lassen, daß das Unedle ihres Thuns ihre sonstige Tüchtigkeit neutralisirt. — So wird Warwik,

der kingsmaker, von vorn herein als ein ehrlicher Haudegen geschildert, der sich namentlich im französischen Kriege tapfer herumgeschlagen und sogar ganze Provinzen erobert hat. Seinen Abfall von der Sache seines Lehnsherrn, des Lancasterkönigs Heinrich VI. könnte man allenfalls auf Rechnung der rabulistischen Ueberredungskünste Yorks gegenüber seinem (Warwiks) Mangel an Rechtsbegriffen schreiben; daß er aber diese Felonie durch einen neuen Abfall übertrumpft, der sich nicht etwa als eine Umkehr aus besserer Ueberzeugung, sondern als einen Racheakt aus gekränkter Eitelkeit ausweist, dieser Umstand stellt die Kriegsthaten des tapfern Nevil dergestallt in den Schatten, daß dieselben über dem sittlichen Defekt den Charakter des Hervorragenden, des Ungewöhnlichen einbüßen. In einer Heldenseele haben so niedrige Motive nicht Raum. — Weil er sich als Abgesandter des leichtfertigen Eduard York vor dem französischen Könige und der Prinzessin Bona durch die hastige Verheirathung des Prätendenten mit der Lady Grey an seiner Ehre gekränkt fühlt, verläßt er im Umsehen die bisher von ihm so eifrig vertretene Sache und ersetzt ohne Bedenken die weiße Rose an seinem Hut durch die bereits früher weggeworfene rothe:

Hier, König Ludwig, vor des Himmels Antlitz
Und bei der Hoffnung auf mein himmlisch Heil
Schwör' ich mich rein von diesem Frevel Eduards,
Nicht meines Königs mehr, denn er entehrt mich,
Sich selbst am meisten, säh er seine Schande.
Vergaß ich, daß mein Vater einen Tod

Unzeitig durch das Haus von York gefunden?
Ließ hingehn meiner Nichte Mißhandlung?
Umgab ihn mit der königlichen Krone?
Stieß Heinrich aus dem angestammten Recht?
Und wird zuletzt mir so gelohnt mit Schande?
Schmach über ihn! Denn ich bin Ehre werth.
Und die für ihn verlorne herzustellen,
Sag ich ihm ab und wende mich zu Heinrich.

So sehen wir den doppelt Abgefallenen wieder thätig für die Lancasterpartei, wie er im Lager vor Warwik den von ihm erst eingesetzten Eduard wieder entthront, ihn zum „Schatten" macht, und wenn er schließlich auf dem Schlachtfelde von Barnet, von Wunden bedeckt, den Soldatentod stirbt, so empfinden wir bei diesem Ende nicht anders wie bei dem Falle eines Landsknechts, der gleichgültig, für welche Sache er sein Schwert zieht, die Parteirolle wechselt, wie den Schnitt seines Wamses, das er heute oder morgen trägt.

Ein zweiter Kämpe des Rosenkriegs Lord Clifford von der Lancasterpartei läßt allerdings nach dieser Seite hin Nichts vermissen — er hält bis zu seinem Tode in der Schlacht von Towton bei der Fahne seines Königs aus, ein Schrecken für die Yorks,

„der Unglücks-Uhu ihres Hauses"
„der nichts als Tod uns und den Unsern sang"

wie Eduard selbst ihm nachsagt — ein grimmer Parteigänger, ebenso tapfer, als erbarmungslos. Indessen gerade diese letztere Eigenschaft, die ihn dazu treibt, einem zarten, schuldlosen Kinde, dem Knaben Rutland, nur weil er aus Yorks Blute stammt, den Mordstahl

in's Herz zu stoßen und einen wehrlosen Gefangenen, den Vater Yorks wie ein Henkersknecht abzuschlachten[1]), beeinträchtigt sein sonstiges mannhaftes Wesen in solchem Grade, daß man genöthigt wird, ob dieses Mangels an Edelsinn den hochgeborenen Lord um brutalen Schlächter zu degradiren.

Soviel von den öffentlichen Charakteren, welche das Gemeine repräsentiren. Je bedeutsamer die Anforderungen sind, welche das staatliche Leben an die mit der Führung des Gemeinwesens Betrauten stellt und stellen muß, desto schwerer macht sich der Defekt solcher Postulate geltend, desto tragischer müssen sich die Geschicke derer gestalten, welche den desfallsigen Anforderungen nicht genügen. — Im Kontakte dieses negativen Elements mit den eingeschränkteren Verhältnissen des bürgerlichen Lebens kann ein solches Ungenügen eine Wendung zum Komischen nehmen, sofern unter dem Defekte nicht die Allgemeinheit leidet, sondern nur dem mit dem betreffenden Mangel Behafteten Verlegenheiten entstehen, in deren Anschauen wir uns in das behagliche Gefühl der Superiorität über den Verstandesmangel versetzt fühlen und wofür wir dem Dichter mit einem herzlichen Verlachen der sich vor uns abspielenden Verkehrtheiten zu lohnen nicht umhin können.

Außer bei der reichhaltigen Gilde der Clowns, welche wir bei früherer Gelegenheit abgehandelt haben[2]),

---

[1]) Heinrich VI., Theil III, Akt 1, Sc. 3 u. 4.

[2]) Jahrbuch.

tritt dies am drastischsten im Malvolio (Was ihr wollt) zu Tage, dem gespreizten Haushofmeister der Gräfin Olivia, dem Eigendünkel und Habsucht den Kopf dergestalt verdreht und aller Selbsterkenntniß beraubt haben, daß er sich einbildet, die Hand seiner schönen Herrin beanspruchen und sich hiermit einen reichen Herrensitz erheirathen zu können. Malvolio ist von Haus aus ein wohlgesitteter, verständiger Hofbediensteter, eine Art Ceremonienmeister en miniature, in seiner Sphäre tüchtig und brauchbar, im Genusse des unbedingten Vertrauens seiner Herrschaft. Sein Streben nach Korrektheit ist jedoch in Pedanterie umgeschlagen, so daß ihn gleich bei seinem ersten Auftreten die Steifheit seines Wesens als eine lächerliche Figur erscheinen läßt. Die freundliche Nachsicht seiner Herrin und das Lob, das dieselbe gelegentlich seiner anständigen Haltung spendet, sind für seine Urtheilskraft in hohem Grade verhängnißvoll geworden; pochend auf sein Verdienst und von dem Werthe seiner Person durchdrungen, benimmt er sich hochfahrend gegen alle Welt, ins Besondere gegen die übrige Dienerschaft des Hauses. Das Bewußtsein seiner untergeordneten gesellschaftlichen Stellung ist ihm gänzlich abhanden gekommen und so findet dieser Mangel an Erkenntniß seinerselbst den ergiebigsten Boden für die Intriguen der pfiffigen Zofe Maria, die dem aufgeblasenen Pedanten gefälschte Liebesbriefe der Gräfin Olivia in den Weg streut und seine Einbildung bis zur „rechten Hundstagstollheit“, bis zur unverschämtesten Vermessenheit gegen die Nichts ahnende

Herrin steigert. Durch diese noch dazu in der geschmacklosesten Weise sich manifestirende Liebesthorheit wird der sonst verständige Pedant zum albernsten Gecken — nach Vorschrift der gefälschten Liebesbriefe steigt er in gelben Strümpfen umher, mit kreuzweiß gebundenen Kniegürteln, er lächelt aus hundert Linien seines faltigen Gesichts, er wirft Kußhände und umgiebt sich mit dem süßlichen Parfüm eines gezirten Galans. — Wenngleich bis in alle Einzelnheiten hinein individualisirt ist Malvolio bei alledem der Stammvater seitdem typisch gewordener Charaktere geworden, welchen der Dichter einen Anflug des Tendenziösen (doch eben nur einen schwach angedeuteten) gegeben zu haben scheint sofern er die Zofe Maria nebenher erwähnen läßt[1]), Malvolio sei eine Art von Pietisten. Daraus schließen die Interpreten, daß die Vorführung des eingebildeten, geckenhaften Pedanten auf den Brettern des Blakfriars und Globus-Theaters auf die Verspottung der zu den Zeiten des lustigen Altenglands bereits auftauchenden Sekte der puritanischen Dunkelmänner gemünzt gewesen sei. Dem sei nun, wie ihm wolle — das Geschlecht der Malvolios, daß „an der Eigenliebe krankt und mit einem verdorbenen Geschmack kostet" ist auch ohne diese Zuthat unsterblich geworden und wird für alle Zeiten die Lachmuskeln aller derjenigen in Bewegung erhalten, die sich frei genug fühlen, „Vögelbolzen von Kanonenkugeln" unterscheiden zu können.

---

[1]) Was ihr wollt Akt II, Sc. 3.

Während uns die Figur des geckenhaften Pedanten äußerst behaglich anmuthet, bringt uns die problematische Erscheinung des „Monsieur Jacques“ in „Wie es euch gefällt“ in einige Verlegenheit, sofern wir nicht recht wissen: sollen wir den Burschen belachen oder uns über ihn ärgern. Das Aergerliche an ihm ist die Spottsucht, mit der er Alles begeifert, was sich ihm in den Weg stellt — das Komische die sentimentale Ader, die sich trotzdem durch seine pessimistischen Betrachtungen hindurch zieht. Er nennt sich selbst einen Melancholiker; auch seine Genossen im Ardenner Walde vindiziren ihm dies Prädikat. Hierin täuscht er jedoch sich selbst und seine Umgebung. Nicht die Gemüthsanlage ist es, was ihn in diesen halb komischen Trübsinn hineingetrieben hat, nicht ein schwerblütiges, spleenhaftes Temperament, sondern die Uebersättigung einer wild verlebten Jugend.

„Denn du bist selbst ein wüster Mensch gewesen,
So sinnlich, wie nur je des Thieres Trieb,
Und alle Uebel, alle bösen Beulen,
Die du auf freien Füßen dir erzeugt,
Die würdst du schütten in die weite Welt“

wirft ihm der Herzog vor. Gegen diese Krankheit eines übersättigten Gaumens hat er in dem Bereisen fremder Länder vergeblich Heilung gesucht;[1]) auch das Wald und Naturleben des verbannten Herzogs in der Einsamkeit der Ardennen vermag ihm nicht aufzuhelfen — es bleibt derselbe gelangweilte, gegen Eindrücke

[1]) Wie es euch gefällt Akt IV, Sc. 1.

aller Art abgestumpfte, blasirte Nihilist, und weil er, wie seine sarkastischen Betrachtungen überall erkennen lassen, geistig veranlagt und von feiner Bildung, dabei jedoch zu energielos ist, um sich zu dem einzigen Rettungsmittel: einer ernsten Arbeit aufzuschwingen, so schlägt er seine Zeit mit einem geistreichen Herumlungern todt und kramt, ein metaphysischer Bummler, seine disharmonische Spruchweisheit aus, zwischen sentimentaler Weichheit und verbitterter Schmähsucht hin und her schwankend, das Urbild einer „aus Mißtönen zusammengesetzten" Individualität. Der junge Orlando ist darüber zweifelhaft, ob er ihn mehr für einen Narren oder für eine Null ausgeben soll[1]) — es steckt wohl ein gutes Theil von Beidem in ihm! Seine baroke Philosophie kleidet sich beständig in das buntscheckige Habit des fool artificial, nach welchem er ganz unverhohlen sein Verlangen ausspricht:

„O wär ich doch ein Narr!
Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke[2]),

und wenn man die Leuchtkugeln seines Witzes näher ins Auge zu fassen vermeint, sind sie bereits zerplatzt. Alles an und in ihm verliert sich in Nichts.

Da sein pathologischer Zustand in dem idyllischen Treiben des Ardenner Waldes keine Besserung erfährt, so will er es zum Schluß mit der Frömmigkeit versuchen. Dem verbannten Herzog wird die Nachricht

---

[1]) Wie es euch gefällt Akt III, Sc. 2.

[2]) Akt II, Sc. 7.

gebracht, der Usurpator seines Throns „von einem heiligen Manne bekehrt, überließe die Herrschaft dem vertriebenen Bruder und wolle, die Pracht des Hofs hinter sich lassend, in ein geistliches Leben eintreten." Zu diesem will sich Jacques, der Lebensbankeruteur, gesellen, denn

— „diese Neubekehrten,
Sie geben viel zu hören und zu lernen!"

Ob er bloß psychologische Studien an dem Frommgewordenen zu machen gedenkt, um sich die Langeweile zu vertreiben, oder ob er durch diesen Umgang auch für seine Gemüthsverfassung etwas Positives zu gewinnen beabsichtigt? Schwerlich! der Nihilismus will nichts hören und wird Nichts lernen!

Ein ernsteres Schicksal bereitet der Dichter im Othello und in Romeo und Julia drei jungen italischen Edelleuten, welche sich trotz ihrer verhängnißvollen Mängel als dergestalt ausgestattet darstellen, daß wir ihnen eine rege Theilnahme nicht versagen können.

Der Venetianer Michael Cassio, der Lieutenant Othello's ist sogar seiner äußern Erscheinung nach eben so einschmeichelnd, als Monsieur Jacques abstoßend zu sein sich bemüht. Hübsch, gewandt, ritterlich, von einnehmenden Umgangsformen gebietet er in ausgiebiger Weise über die Mittel, sich bei aller Welt, ins besondere bei den Frauen angenehm zu machen und hat, wie der lästernde Jago sich ausdrückt, „alle Erfordernisse, wonach Thorheit und grüner Verstand hinschielen." Diese Liebenswürdigkeit indeß, lediglich auf gedanken-

lose Gutmüthigkeit gestützt, entbehrt in der That alles seelischen Gehaltes: dem Michael Cassio fehlt es an jeglichem sittlichen Ernste. Daher sein leichtfertiges Verhältniß mit der Buhlerin Bianka, das er nicht einmal vor der Welt zu verbergen der Mühe für werth hält[1]), daher sein Haften an äußerem Tand, das ihn veranlaßt, sich eingehend mit der Stickerei seiner Taschentücher zu beschäftigen[2]), daher seine nachgiebige Bereitwilligkeit, mit den Kameraden auf der Wache zu pokuliren, obwohl er weiß, welch „schwachen, unglücklichen Kopf er zum Trinken“ hat, daher seine Unbändigkeit, mit der er, jegliche militärische Disciplin über Bord werfend — er, der Wachthabende — mit blanker Waffe den Burgfrieden stört und die Stadt in Verwirrung bringt[3]). Der Verlust der Lieutenantsstelle ernüchtert ihn allerdings zu schmerzlicher Reue, doch zeigt die Art, wie er von seinem Verführer, dem Fähndrich Jago, sich bereden läßt, seinen „guten Namen wieder herzustellen“, von seiner grenzenlosen Urtheilslosigkeit, die denn auch den Untergang des Paares Othello — Desdemona herbeiführt und ihn selbst zum Krüppel macht. Kurz wir haben hier einen jungen Fant vor uns, der bei aller Treue, mit der er an dem Feldherrn Othello hängt, trotz seines guten Herzens, trotz seiner sonstigen, von dem General wie von den Untergebenen sehr wohl gewürdigten soldatischen Tüchtigkeit jegliche innerliche Haltung vermissen läßt.

[1]) Othello Akt III, Sc. 4. [2]) ebendaselbst.

[3]) Othello Akt II, Sc. 3.

Gegensätzlich zu diesem eleganten Venezianer zeichnet Shakespeare in Romeo und Julia zwei Veronesen: Tybalt und Mercutio, zwei Klopffechter aus dem streitbaren Zeitalter der Scaliger, den einen auf der Seite der Kapulets, den Andern als Anhänger der Montecchi. Was bei dem Venetianer Cassio in Ueberfülle vorhanden ist, die feine Lebensart, geht den Veronesen ab. — Beide sind Raufer ex professo, hitzige Burschen, welchen die Klinge locker genug in der Scheide sitzt, um sie bei der geringsten Gelegenheit dem Gegner um die Ohren tanzen zu lassen — Tybalt ein schwerblütiger, widerhaariger Melancholiker, grämlich, tückisch, ebenso stolz als unversöhnlich, dermaßen in den Familienhaß seiner Faktion verrannt, daß er auf dem Feste der Kapulets, zu welchem sich die Montagues maskirt einfinden, von dem Familenoberhaupte in die gehörigen Schranken der Sitte verwiesen und zurückgehalten werden muß, das Gastrecht nicht zu verletzen — Mercutio dagegen ein treuherziger Humorist, ausgerüstet mit einem derben, rücksichtslosen Witz, mit dem er weder Freund noch Feind, weder Mann noch Weib verschont, den er aber auch gegen sich selbst zu kehren keinen Anstand nimmt. — Er nennt sich selbst Einen, den der Teufel plagt, um Andere zu plagen, während ihm Romeo das Zeugniß giebt, daß er in einer Minute mehr spräche, als er in einem Monat verantworten könne. Das Massive seines Witzes, seiner kernigen Persönlichkeit völlig entsprechend, schlägt leicht in's Cynische um — auch kommt es Ehren-Mercutio nicht

darauf an, ob er die Sylphidengestalt der schönen Rosalinde bezotet, oder ob er gegen das auf Sonnenuntergang deutende Brusttuch der albernen Amme seine beißenden Sarkasmen schleudert. Bei alledem muß man ihm nachrühmen, daß ihn der Humor selbst dann nicht verläßt, als er von Tybalts Klinge die todtbringende Wunde empfangen hat. Auf Romeo's Aeußerung, die Verletzung könne nicht beträchtlich sein, hat er als letzte Antwort bereit:

> „Nein, nicht so tief wie ein Brunnen, noch so weit wie eine Kirchthür — aber es reicht eben hin. Fragt morgen nach mir, und Ihr werdet einen stillen Mann an mir finden. Für diese Welt, glaubt's nur, ist mir der Spaß versalzen."

Der hochfahrende Tybalt dagegen fällt unter dem Schwerte Romeo's mit einer Renommage auf den Lippen!

Gleichgültiger läßt uns das Geschick der Hofschranzen Rosenkranz und Güldenstern im Hamlet, der sprichwörtlich gewordenen Nullen, die sich in totaler Verkennung ihrer Leistungsfähigkeit in Dinge verwickeln lassen, deren Tragweite ihre Hohlköpfigkeit weder zu begreifen, noch thatsächlich zu würdigen im Stande ist. — Als sie sich dazu hergeben, den Prinzen Hamlet auszuhorchen, bewerkstelligen sie die Spionage in so plumper Weise, daß sie der Prinz alsbald mit der Bemerkung heimschickt: sie versuchten auf einem Instrumente zu spielen, ohne die Griffe zu kennen[1]).

---

[1]) Hamlet Akt III, Sc. 2.

Gedankenlose Werkzeuge eines verbrecherischen Willens, stehen sie nicht an, sich zu dem Plane des Königs Claudius, Hamlet bei Seite zu schaffen, als Helfershelfer gebrauchen zu lassen und fangen sich ahnungslos in den Schlingen, die ihnen der argwöhnische Prinz gelegt. So werden Beide das Opfer ihrer dummdreisten Dienstfertigkeit.

Aehnlich ergeht es mit seiner Willfährigkeit dem Dritten im Bunde, dem ritterlichen Laertes, dem Bruder Opheliens, den allerdings eine nicht ungewöhnliche intellektuelle Begabung thurmhoch über die stumpfsinnigen Hofjunker hinaus erhebt. Ein patenter Höfling comme il faut, von aristokratischem Schliff, ein feiner Genüßling, zieht er sich nach Paris zurück, dem Centralplatz weltmännischer Sitte, weil das wüste Getreibe am dänischen Hofe seinem aristoktratischen Air nicht zusagt. Die Lehren, die er der Schwester im Betreff ihres Verhaltens zum Prinzen Hamlet beim Abschied ans Herz legt, wenn sie auch nicht von ethischen Erwägungen durchdrungen sind, lassen in dem Sittenprediger einen Mann erkennen, der die Welt kennt, die Dinge mit kundigem Auge betrachtet und den wahrscheinlichen Erfolg berechnet[1]). Diese kühle Berechnung verläßt ihn indeß ganz und gar, als ihn die Kunde von seines Vaters Tode nach Helsingör zurückgetrieben hat. In Waffen, von einer Aufrührerrotte unterstützt, aufgestachelt durch Opheliens Wahnsinn,

[1]) Hamlet Akt I, Sc. 3.

schnaubt er Rache gegen den König, und läßt sich erst dann besänftigen, als ihm Claudius die Aussicht eröffnet, daß er auf heimtückische Weise —

— es soll um seinen Tod kein Lüftchen Tadel wehn —

an dem eigentlichen Schuldigen, an dem Mörder des Vaters, dem Verführer der Schwester Vergeltung üben könne. Er läßt sich zu dem Bubenstück bereden, in einem Waffengange mit Hamlet eine „nicht gestumpfte Klinge" wie von ungefähr zu greifen, und einmal im Banne dieses Racheplans beschließt er:

„Mit Gift
Will ich die Spitze meines Degens netzen,
So daß es, streif' ich ihn nur obenhin,
Den Tod ihm bringt."

Hamlet stirbt an einem Stoße des so gesalbten Rappiers. Aber auch Laertes erliegt dem Mißgeschick, daß die Kämpfenden in der Hitze des Gefechts die Florets verwechseln und ihn selbst wie den Gegner die vergiftete Spitze trifft. Mangel an Ehrgefühl ist es, was sich an dieser sonst so glänzenden Erscheinung in verhängnißvoller Weise rächt, so daß die Freventhat auf sein eignes Haupt zurückfällt.

Bestatten wir die Todten; auf ihre Leichensteine möchte ich das Wort des spruchweisen Göthe setzen:

Wohl unglückselig ist der Mann,
Der unterläßt das, was er kann —
Und unterfängt sich, was er nicht versteht —
Kein Wunder, daß er zu Grunde geht.

II.

Das Niedrige wird zwar in erster Linie auch als eine Unvollkommenheit, als eine Abwesenheit des Erhabenen, mithin zunächst als ein Defekt empfunden. Dabei bewendet es jedoch nicht; denn alsbald macht sich als zweites Glied der Empfindungskette ein sinnliches Moment geltend, das, weil es das Harmonische, das Korrekte zerstörend durchbricht, positiv verletzend auftritt, mag sich nun die desfallsige Gegenwirkung als gegen die Normen der Aesthetik oder wider die ethischen Gesetze gerichtet darstellen. Im ersten Falle haben wir es mit der Verkehrung des Schönen, der Ungestalt zu thun, im zweiten mit der Vernichtung des Guten, der Sünde.

Plato identifizirt bekanntlich dem innersten Wesen nach das Schöne mit dem Guten. Folgerecht müßte danach auch das Gegensätzliche beider Begriffe: *τὸ αἰσχρόν, τὸ κακόν* auf dieselbe Gleichstellung zurückzuführen sein. — Und allerdings muß man zugeben, daß sich das Böse insoweit mit dem Häßlichen deckt, als das Böse immer ethisch umgestaltet, häßlich erscheint. Das Umgekehrte trifft indeß nicht immer zu — das Häßliche ist nicht unter allen Umständen zugleich bös, weshalb es geboten sein dürfte, beide Begriffe auseinander zu halten und demgemäß die Repräsentanten des einen von denen des andern in den Shakespeare'schen Dramen streng zu sondern, um so mehr als die Charakteristik der Einzelnfiguren die Nothwendigkeit einer solchen Scheidung erkennen lassen wird.

Als der natürlichste Feind des Schönen, als dessen unmittelbarste Negation macht sich das Rohe geltend, das in Unkenntniß oder in Nichtbeachtung des durch Geschmack, natürliches Ebenmaaß oder konventionelle Sitte zur Richtschnur Erhobenen sich außerhalb der hierdurch bedingten Gesetzmäßigkeit bewegt und sich der Einwirkung derselben auf Fühlen und Handeln entweder unbewußt oder geflissentlich entzieht — schrankenlos und nichtsdestoweniger unfrei.

Denn die Freiheit ohne das Vermögen die sinnlichen Antriebe zu beherrschen und das Wollen dem Gesetze der Vollkomenheit oder der Vernunft unterzuordnen, ist ein Unding. Der Ungesittete, der sich nicht zu beschränken vermag oder dies nicht will, wird eben zum Spielball blinder Impulse, macht sich zum „Narren“ seines eigenen Ichs und verfällt einer Knechtschaft, die für den Sclaven seiner selbst unter allen Umständen die Entäußerung der Menschenwürde zur Folge hat.

Ein kapitales Trifolium solcher ungesitteten Thoren führt uns der Dichter im Sturm vor: den ungestalteten Caliban, den Trunkenbold Stephano und Trinkulo, den jester, der im Kontexte als dull fool aufgeführt wird. Nach Schlegel soll Caliban halb Dämon sein, halb Thier — halb Gnom, halb Wilder. Gervinus bezeichnet den Unhold als ein embryonisches Wesen, dem gleichsam die erdige Entstehung aus dem Schooße einer noch unfertigen Natur anklebt. Diese letztere Charakterisirung erscheint mir insofern treffender, als einmal das unbewußt Rohe darin pointirt, sodann aber

auch die allegorische Bedeutung der unschönen Figur, wie solche früher schon erörtert worden[1]) angedeutet ist. — Daraus — aus der Verwendung der Ungestalt zu symbolischen Zwecken — erklärt es sich zugleich, wie der Dichter dazu gekommen sein mag, in den Mittelpunkt eines so duftigen Zauberpoems eine Karrikatur zu stellen.

Caliban, der einzige Ur-Insasse einer sonst nur von Geistern bewohnten Insel, eine thierische Existenz, ein ungestalteter Klump, anfänglich selbst nicht einmal der Sprache mächtig, ist von Prospero, dem personifizirten Kulturleben aufgefunden, auferzogen und unterrichtet worden, Letzteres allerdings ohne jeglichen Erfolg, indem der thierische Naturtrieb des Ungethüms den kultivirenden Bemühungen Prosperos nur Widerstand und Böswilligkeit entgegengestellt hat:

— denn seiner niedern Art
Hing Etwas an, das edlere Naturen
Nicht um sich leiden können.

Nachdem er selbst auf die Unschuld Mirandas, der lieblichen Tochter seines Wohlthäters ein Attentat verübt, ist er „verdienter Weis' in einen Fels gesperrt" und wird fortan von seinem Bezwinger zu allerhand Sclavendiensten gebraucht. Einmal in Banden, kommt ihm weniger darauf an, hiervon frei zu werden, als seine gegenwärtige Knechtschaft mit einer andern zu vertauschen. Urtheilslos unterwirft er sich der Gewalt

---

[1]) Jahrbuch XXI.

und Führung des ersten Besten, der sich an seine niedrigen Triebe wendet und das ihm bisher unbekannt gebliebene Gelüste nach berauschenden Getränken erweckt und befriedigt. Vor dem trunksüchtigen Küfer Stephano, den der Sturm in Kameradschaft eines Fasses Sekt an die Küste ausgeworfen, kniet er wie vor einer Gottheit, weil ihm dieser nicht allein den „Himmelstrank“ reichlich spendet, sondern ihm auch durch einen gewissen Mutterwitz und eine Dosis weinseliger Bonhomie zu imponiren weiß. Nur dem Idioten Trinculo gegenüber hält ihn eine Art von Instinkt ab, der Imbecillität denselben Grad der Verehrung angedeihen zu lassen. Sein Ideenkreis geht nicht über die gewöhnlichsten Lebensbedürfnisse hinaus, als: wo Beeren zu pflücken sind, wo die Holzbirne wächst, wo Salzbrunnen oder frische Quellen fließen, wie die hurtige Meerkatze zu fangen und die junge Mövenbrut vom Fels zu holen ist. Seine Gefühlswelt dreht sich um die eine Empfindung, daß er an seinem Bezwinger Prospero Rache nehmen müsse. Das unsinnige Komplott, das er mit seinen Saufbrüdern schmiedet, nach Prospero's Depossetirung dem Küfer Stephano die Herrschaft über die Insel zu verschaffen, scheitert an der Wachsamkeit und den neckischen Streichen Ariels und findet seine endliche Erledigung darin:

— daß die Kobold' ihr Gebein zermalmen
Mit starren Zuckungen, die Sehnen straff
Zusammenkrampfen und sie fleck'ger zwicken
Als wilde Katz' und Panther.

So verläuft das unter den Einwirkungen des Alkohols geplante Attentat komisch, während das Gegenstück hierzu: der Anschlag der Prinzen Antonio und Sebastian auf das Leben des mit ihnen auf die Zauberinsel verschlagenen Königs Alonso, dessen Beseitigung dem Antonio zu der Tributfreiheit des Herzogthums Mailand, dem Sebastian zur Krone Neapels verhelfen soll — von dem Luftgeiste Ariel ebenfalls hintertrieben, ernst d. h. in der bloßen Beschämung der „Sündenmänner" ausläuft und diesen Letzteren ohne weitere äußerliche Folgen die Niedrigkeit ihrer Gesinnung zu Gemüthe geführt wird.

Es läßt sich nicht leugnen, daß Calibans bestialische Erscheinung auf der Bühne dem Zuschauer widerlich werden kann. Um so mehr ist es Sache des Darstellers, den sinnlichen Eindruck so viel als möglich zu vergeistigen d. h. die allegorische Bedeutung der Figur als des Embryonenhaften, Erdigen im Gegensatze zur siegenden Gewalt des Geistes, verkörpert in Prosperos erhabener Gestalt zur Erscheinung zu bringen.

Wenn es sich danach als möglich herausstellt, dem Rohen eine über das bloß Sinnliche hinausgehende Bedeutung zu geben, so dürfte sich dem Plumpen eine solche Seite ästhetisch kaum abgewinnen lassen. Das Rohe ist häßlich in seinem Uebermaaß an Kraftäußerung, in dem Plumpen dagegen macht sich ein Moment geltend, das, wenn es sich auch nach Außen hin in gleicher Weise als Reaktion gegen das Gefällige manifestirt, den gegensetzlichen Entstehungsgrund deut-

lich erkennen läßt, nämlich: das Unvermögen, mit den Geboten des Anstandes und der Sitte fertig zu werden, die Unzulänglichkeit des Intellekts, also eine Schwächeäußerung, die den Schwachkopf zum willenlosen Spielzeug seiner eigenen Abgeschmacktheit herabwürdigt.

Hiermit ist dem Plumpen im Drama seine Stellung von selbst angewiesen; es läßt sich aber nur als possenhafter Vorwurf, lediglich als Karrikatur verwenden.

Genau diese Position nimmt im Cymbelin der Prinz Cloten ein, das Urbild des Plumpen, ein bäurischer Tölpel trotz seiner Prinzenschaft, hohlköpfig, schwachsinnig, dabei eitel, aufgeblasen und von der kapitalsten Brutalität. Die Mittel, die er anwendet, um die Gunst seiner Stiefschwester Imogen zu erlangen, sind so verkehrt; die Art, wie er mit den Hofleuten umspringt, stellt sich als so unendlich albern dar, der Feldzug gegen seinen Nebenbuhler Posthumus als so grenzenlos tölpelhaft, daß nichts Anderes übrig bleibt, als ihm die Rolle der belustigenden Person im Stück zuzuweisen d. h. bis zu dem Moment, wo er seiner Dummheit zum Opfer fällt. Da er seinen Untergang nur der Brutalität verdankt, mit der er den jugendlichen Einsiedlern im Walliser Gebirge begegnet, so dürfte man kaum in die Lage gerathen, sich über das tragische Geschick des Tölpels besonders zu alteriren. Höchstens möchten nicht unbegründete ästhetische Bedenken aufsteigen, daß es der Dichter gewagt hat, die lächerliche Figur an seiner Lächerlichkeit eines höchst ernsthaften Todes sterben zu lassen, während es seinem

Genius gewiß ein Leichtes gewesen wäre, den Grobian in einer unblutigen Weise abzuthun. — Indessen dem Meister William hat es nun einmal so beliebt — und Meister William darf sich schon derartiges erlauben!

Ein ebensowenig anmuthendes Dreigespann der Häßlichkeit präsentirt sich in den Cynikern Thersites (Troilus und Cressida) und Apemantus (Timon von Athen) so wie in dem Wüstling Lucio (Maaß für Maaß). Obschon total verschieden individualisirt reichen sich diese Biedermänner in einem gemeinsamen Charakterzuge: in der maaßlosesten Zungenfertigkeit brüderlich die Hand.

Der Cynismus, von der Gleichgültigkeit gegen Alles, was das Leben schmückt, ausgehend giebt dem Wohlgefallen an dieser Unvollkommenheit alsbald eine offensive Wendung, indem er nicht allein das Unschöne, wo es sich nur immer finden läßt, permanent hervorkehrt und mit Vorliebe zur Geltung bringt, sondern auch das Schöne selbst in den Schmutz herabzuziehen, zu karrikiren, zu verhäßlichen eifrigst bemüht ist.

Als Angriffswaffe dient solchen Attentaten gegen Sitte und Gewohnheit die Schmähung, die in Zucht- und Schamlosigkeit verloren sich mit Behagen der Zote in die Arme wirft.

Vereinzelte Cynismen legt Shakespeare einer großen Anzahl seiner selbst edeln Charaktere in den Mund, ohne daß man darum berechtigt wäre, die Prädikanten solcher gelegentlichen, in der damaligen Sitte und Redeweise ihre Erklärung findenden Derbheiten für Cyniker auszugeben.

Vielmehr können hier nur diejenigen Platz finden, bei denen die Verachtung dessen, was als anständig gilt und was wohl lautet, zur manenten Gewohnheit geworden ist, die Cyniker ex professo, das Dioskurenpaar der Häßlichkeit: Thersites und Apemantus.

Homer führt im II. Gesange der Ilias Thersites auch als äußerlich ungestaltet ein: krummbeinig, lahmend auf dem einen Fuße, buckelig, mit zusammengebogener Brust, spitzköpfig, spärlichen Hauptthaars:

— *αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθεν·*
φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα· τὼ δέ οἱ ὤμω
κυρτώ, ἐπὶ στῆθος συνοχκότε· αὐτὰρ ὕπερθεν
φοξός ἔην κεφαλήν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.[1])

Hauptsächlich aber schildert ihn der Epiker dem „redenden" Namen gemäß (*θρασύς*, der Freche) als Lästermaul, *ἀμετροεπής*, von maaßlosem Wortschwall, wie er mit scharfer, kreischender Stimme seine Schmähungen ausstößt:

ὀξέα κεκληγὼς λέγ' ὀνείδεα,

dieselben ins Besondere gegen Achilleus und Odysseus richtend, weil diese Fürsten die Kardinaltugenden des Heldenthums: die Tapferkeit und die Klugheit repräsentiren,

ἔχθιστος δ' Ἀχιλῆι μάλιστ' ἦν ἠδ' Ὀδυσῆι.

Shakespeare beschränkt sich darauf, die deforme äußere Erscheinung des Thersites in einzelnen Ehrentiteln zum Ausdruck zu bringen, die namentlich Ajax

---

[1]) Ilias II, 211 u. ff.

dem Unhold anhängt, als „porpentine — vile owl“ u. s. w.; auch bleibt die Drohung des Telamoniers: „I will beat thee into handsomness.“ für das Exterieur des Bedrohten bezeichnend genug. — Im Uebrigen übertrumpft der britische Dramatiker den griechischen Epiker darin, daß bei ihm Thersites alle Welt, selbst den ehrwürdigen Nestor verlästert und bezotet. Bei Homer tritt Thersites mehr als öffentlicher Charakter auf, als demagogischer Agitator, dem es wesentlich darauf ankommt, die Helden, namentlich den Oberfeldherrn Agamemnon bei den Völkern der Achaier zu diskreditiren und unpopulär zu machen, während der Shakespeare'sche Thersites, in Achilleus Diensten stehend, die Rolle eines Privatnarren (domestic fool) bei den Lords vor Troja spielt, weshalb ihm auch das Narren-Privilegium beigelegt ist, seinen Herrn sowohl, als die ganze Heldenschaar der Achaier auf heillose Weise durchzuhecheln.[1]) Das Lästermaul des britischen Dichters offenbart aber auch die ganze Objektivität des fool artificial; Thersites ist über sich selbst keinen Moment im Unklaren, genirt sich auch nicht, ganz offen auszusprechen, „daß er ein Schuft, ein schäbiger, schmähsüchtiger Bube, ein recht armseliger Lump[2])“ ferner daß er „ein eingefleischter, ausgelernter Bastard, ein Bastard an Geist, an Herz, in allen Dingen illegitim“ sei[3]). — Seine plumpen Schmähreden, die mit beißen-

[1]) Troilus und Cressida Akt II, Sc. 3.
[2]) Akt V, Sc. 4. [3]) Akt V, Sc. 8.

der Schärfe die Neigungen und Gewohnheiten seiner Patrone geißeln, bringen ihm von dem Telamonier Ajax, der eben keinen Spaß versteht, in der Regel Schläge ein; die übrigen griechischen Junker treiben eine Art Sport mit seiner Gemeinheit, indem sie ihn wie eine Bestie hinter Eisenstäben aufstacheln und sich darüber höchlich amüsiren, wenn er gegen den Einen oder den Andern die Zähne fletscht. In seiner ungemeinen Niedrigkeit repräsentirt Thersites das Sublimat des Häßlichen. Von anderem Holze ist Apemantus geschnitzt, der Cyniker im Timon von Athen. Er schmäht nicht aus Temperament wie Thersites, sondern aus Ueberzeugung, methodisch. Seine Expektorationen drehen sich nicht sowohl um die Verlästerung einzelner Personen, wie der Lagerklatsch seines Kollegen, vielmehr sind dieselben philosophisch begründet, schulgemäß nach dem System des Meisters Antisthenes zurecht gelegt und gegen die ganze Weltordnung gerichtet.

Die Schulweisheit hat ihn zum „Widerspiel der Menschheit" verkehrt. Seine Lieblosigkeit, sein Pessimismus, seine Sucht, in den Wunden der Welt zu wühlen und Alles abzustreifen, was dem Dasein Harmonie, Anmuth, Würde verleiht, ist immerhin die Frucht innerer Erfahrung, eines reiflichen, wenn auch auf eine schiefe Bahn gerathenen Studiums. Die so gewonnene Weltanschauung ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen; seine Theorie bethätigt er durch die Praxis, durch die äußerste Bedürfnißlosigkeit und zeigt uns den cynischen Philosophen als grundehrlichen Kerl, dem wir trotz

der schmutzigen Außenseite, trotz des Prunkens mit einer schäbigen Genialität, trotz der Eitelkeit, mit der er sich mit seiner ungewaschenen Tugend breit macht, ein gewisses Mitgefühl nicht versagen können. Wenigstens müssen wir ihm die Berechtigung zuerkennen, seinem Gegenbilde, dem an zeitlichen Gütern wie an Menschenliebe bankerut gewordenen Verschwender Timon den Unterschied einer freiwilligen Entsagung von einer durch die Umstände erzwungenen, selbstverschuldeten Dürftigkeit zu Gemüthe zu führen:[1])

„den Mittelweg der Menschheit kanntest du nie, sondern nur die beiden äußersten Enden", und dem zum Menschenhasser Gewordenen vorzuhalten:

Legtst du dies bittre, kalte Wesen an,
Um deinen Stolz zu zücht'gen, wär es gut —
Doch nur gezwungen thust du's, würdest Höfling,
Wenn du kein Bettler wärst. Freiwillig Elend
Krönt selbst sich, überlebt unsichre Pracht;
Die füllt sich selber an und wird nie voll,
Doch jenes genügt sich selbst. Der höchste Stand,
Wenn unbefriedigt, ist doch Jammers voll,
Ist schlimmer, als der schlimmste, der zufrieden.
Du solltest Tod dir wünschen, da du elend —

so sehr sich auch Timon bemüht, die Weltanschauung seines Gegenstücks auf dessen Armseligkeit von Haus aus, auf seine niedere Geburt und seine bettelhaften Verhältnisse zurückzuführen.

Apemantus schmäht witzig; seine beißende Ironie, weil sie sich mehr sachlich verhält, ist schneidiger, als

[1]) Timon von Athen Akt IV, Sc. 3.

die plumpen Schimpfereien des Thersites. Auch macht der Cyniker seiner akademischen Bildung alle Ehre, wo es gilt, in überzeugender Weise und an der rechten Stelle als Anwalt seiner Weltanschauung aufzutreten. Hier schwingt sich seine Ausdrucksweise sporadisch zu einem würdevollen Pathos auf.[1])

Der Dritte im Bunde der Schmähsüchtigen ist Lucio in Maaß für Maaß. Wüstling par excellence, Habitué in allen Bordellen des damaligen Wiens

— wo die Verderbniß dampft und siedet
Und überschäumt —

moralisch ein Lump, der es sich zur Lebensaufgabe rechnet, „bei den jungen Mädchen den Kiebitz zu spielen“, ein gewissenloser Bursch, der sich geschworener Meineide rühmt, ein Erzverleumder und Zotenreißer wirft Signor Lucio auch recht wacker mit Cynismen um sich — seine Gemeinheit ist jedoch leichter, gefälliger als die seiner Kumpane. Wo diese mit „Kanonenkugeln“ arbeiten, spielt er mit „Vögelbolzen.“ Alles verhöhnend, was ihm in den Weg kommt, fällt er mit seinen keine Pointe scheuenden Sarkasmen über Alles her, was Recht, Sitte und Glauben geheiligt haben. Seine Witze bilden eine ununterbrochene Kette von Sakrilegien, die der Spötter mit der unbefangensten, harmlosesten Miene an Allem begeht, was der Welt ehrwürdig, unantastbar erscheint. Indem er das Erhabene zur Bagatelle herabdrückt, das Ernste in das verwirrende

[1]) Akt IV, Sc. 3.

Zwielicht scherzhafter Zweideutelei zu rücken, das Wahre „mit seiner Bosheit zu verfinstern" sich bestrebt, stellt er sich als der unzweideutigste Vertreter der Frivolität dar. — Abgesehen davon, daß seine drolligen Gedankensprünge uns zuweilen ein unwillkürliches Gelächter abnöthigen, versöhnt uns Zweierlei mit der Unverschämtheit des Lüdrians: die Freundschaft, die er dem ins Mißgeschick gerathenen und von dem Machthaber Angelo hart behandelten Claudio beweist und bethätigt, so wie der Respekt, den er vor dessen Schwester Isabella und deren erhabenen Tugendreinheit an den Tag legt. Man sieht daraus, daß in dem frivolen Windbeutel noch nicht jeder Funke moralischen Gefühls erloschen ist. Dieser Umstand berechtigt uns auch zu der Hoffnung, daß die strenge Sentenz des über die Missethäter richtenden Herzogs:

> den frechen Menschen auf eine seiner Aufführung angemessenen Weise d. h. an eine öffentliche Dirne zu verheirathen, ihn dann zu stäupen und schließlich zu hängen,

nicht so in ihrem vollen Umfange zur Vollziehung gelangen werde, zumal der Herzog ärgeren Sündern Verzeihung angedeihen läßt und es seiner Milde und Gerechtigkeit in der That nicht anstehen möchte, den Leichtfuß Lucio die Suppe allein auslöffeln zu lassen. Wenn Serenissimus am Schluß des Drama's auf das verweist, „was noch zu sagen bleibt", so können wir wohl darauf rechnen, daß nach Fallen des Vorhangs auch Lucio's Begnadigung, wie die der Andern nicht aussichtslos sein dürfte.

Auch das Obscöne findet in den Shakespeare'schen Dramen seine personifizirte Vertretung und zwar in dem Bierzapfer Pompejus (Maaß für Maaß) und in Pandarus, dem Oheim der trojanischen Demi-monde-Dame Cressida (Troilus und Cressida). Beide sind Kuppler. — Der Eine, Pompejus, Kellner in einer Wiener Vorstadtswirthschaft zweideutigen Rufes, ein plumper, roher Gesell, betreibt die Handlangerei der Sittenlosigkeit gewerbsmäßig, ein Subjekt, dem es nichts verschlägt, „seine eigene Frau in die Beize zu legen, wenn sie mit ihrem Vorrathe an gesalzenem Fleische zu Ende ist", ein unsauberer Strolch, der sich schließlich, als ihm das Handwerk, von der Lüderlichkeit den Unterhalt zu gewinnen, gelegt wird, es für einen moralischen Gewinn erachtet, daß er sich zum Henker in die Lehre geben darf.

Dem Burschen ist in der Bordell-Atmosphäre der Wiener Vorstadt und unter dem Gewohnheitsgemäßen seines Kupplerhandwerks allerdings jeglicher Sinn für sittliche Werthschätzung abhanden gekommen, nichts destoweniger blickt zuweilen durch all diese Verkommenheit eine Art naiven Humors hindurch, der zwar in seiner Derbheit seine Bierhausabkunft nicht verleugnen kann, bei alledem aber einen gewissen Grad von Bonhommie nicht verkennen läßt. — Dieser Zug ist es auch, welcher überhaupt die Statthaftigkeit dieser Figur vermittelt — zumal in einem Poem, das Coleridge wegen seiner indezenten Verhältnisse als ein „peinliches" Produkt bezeichnet, Hunter und Knight, weil es einen

„unerquicklichen" Stoff behandelt, gänzlich verwerfen und selbst die deutschen Interpreten, die der Komposition die höchste Stufe künstlerischer Behandlung vindiziren, für bedenklich zu erklären sich gedrungen fühlen.[1])

Während Pompejus den Kuppler aus der Hefe des Volks vorstellt, zeigt uns Pandarus den Gelegenheitsmacher der Aristokratie. Nicht Gewinnsucht, sondern Passion giebt das Motiv für dir Begünstigung der Liebesavantüren seiner weitherzigen Nichte ab. — Prinzen und Heerführer sind seine Kundleute. — Seine Arrangements hüllen sich in den vornehmen Lüster des Sports; sie verbreiten um sich das Parfüm raffinirten Genusses, dem der Zwischenträger im neckischen Wechsel von Lockung und Versagung einen immer erhöhten wollüstigen Reiz zu geben versteht. Dem abgelebten Roué ist aus früheren „Tagen der Wonne" Nichts geblieben, als die Erinnerung, die er im Bewußtsein seiner jetzigen Imbecillität dadurch wieder aufzufrischen sucht, daß er der jeunesse dorée in und vor Troja die Pfade zeigt und ebnet, auf denen er ehedem selbst mit Entzücken Rosen gepflückt. Seinem geckenhaften Wesen entsprechen auch die Verführungskünste, die er bei seinen Schützlingen anwendet, sein Liebesbrevier duftet nach Ess-bouquet und Spring-flowers — selbst die Späße, mit welchen er seine lüsternen Anweisungen würzt, entwickeln die Odeurs von Bisam und Patschuli.

---

[1]) Gervinus II, S. 15 ff. Ulrici II, S. 382. Kreyssig III, S. 387.

— Ein geschäftiger Nichtsthuer wie Polonius, ein geiler Hans in allen Gassen wie Friedensrichter Schaal, der gehänselte Colporteur des trojanischen Hofklatsches würde uns der außer Kurs gesetzte Bonvivant in eben dem Maaße anwidern, wie den betrogenen Troilus:

Fort, kupplerischer Pandar — dein Gedächtniß
Sei ew'ge Schmach und Schande dein Vermächtniß!

wenn sein non possum und das von einer gewissen Gutmüthigkeit zeugende Bestreben, Andere des ihm versagten Genusses theilhaftig zu machen, in dem Zuschauer nicht ein mitleidsvolles Lächeln hervorriefe.

Obgleich der Dichter den Figuren der beiden Kuppler das Degoutante ihrer Erscheinungen nicht ganz zu nehmen im Stande ist, so hat er sie doch durch geschickte Beimischung einer halbwege versöhnenden Zuthat wenigstens leidlich erträglich zu machen verstanden.

Autolykus endlich, der Gauner im Wintermärchen, der verschmitzteste Jünger Merkurs, liefert uns den schlagendsten Beweis, daß sich auch das Häßliche unsere volle Sympathie erwerben kann. Einen Menschen, der stiehlt, erklärt Schiller nur in der Darstellung ernsthaften Inhalts für ein poetisch verwerfliches Objekt — sobald er uns aber zu lachen macht, wird er als solches von dem Aesthetiker statuirt. — Sofern dies nun Autolykus in hohem Grade leistet, braucht man um des Behagens willen, das wir bei der Erscheinung des gewitzten Spitzbuben empfinden, selbst vor dem gestrengen Schiller in der That nicht zu erröthen.

Autolykus war ehedem Hofbediensteter; er trug, wie er sich auszudrücken beliebt, „dreischürigen Sammt.“ In seiner Selbstbiographie verschweigt er, was ihn aus dieser günstigen Lebensstellung vertrieben hat, indessen läßt er mit ziemlicher Deutlichkeit durchblicken, man habe es ihm bei Hofe übel genommen, daß er gleich seinem „unter dem Merkur geworfenen“ Vater ein „Aufschnapper von Kleinigkeiten“ gewesen sei. Die Würfel und die Dirnen haben ihn zum Schelmen gemacht, wenn auch nicht zum schlimmen, denn er betreibt nur kleines Geschäft, „winzige Taschendieberei.“ Straßenraub und Todschlag sind ihm zu mächtig, die neungeschwänzte Katze und gar der Galgen erfüllen ihn mit Grausen. Ueber moralische Bedenken schlüpft er mit beneidenswerther Leichtigkeit hinweg: „denn was das zukünftige Leben anlangt, den Gedanken daran verschläft er.“ Man sieht, seine leichtlebige, höfische Art und Gewohnheit läßt sich auf ein grobes, gewaltthätiges Spitzbubenhandwerk nicht ein. — Er singt sich und seinen Kunden die lustigsten Lieder und regalirt die Abnehmer seines Hausirerplunders mit eben so schlechter Waare als guter Laune. Seine Hauptaktion läuft darauf hinaus, die simpeln Schäfersleute, bei welchen Perdita, das Königskind erzogen wird, zu bestehlen und zu prellen; doch abgesehen davon, daß dies in der erheiterndsten Weise ins Werk gesetzt wird, stiftet das Schelmengenie — dies Mal allerdings gegen seine Absicht, wie es aufrichtiger Weise selbst bekennt — mit seinen Gaunereien schließlich nur Gutes, indem seine

Intervention dem Handlungsverlaufe zu einer glücklichen Lösung verhilft. Auch diesen Strauchdieb stattet der Dichter mit einem gemüthlichen Zuge aus, der ihn dem Zuschauer näher bringt, als sein burleskes Wesen. Es ist dies die Anhänglichkeit an seinen frühern Herrn, den Prinzen Florizel, die selbst den Lockungen eines namhaften Lohnes, falls er hätte Verrath üben wollen, Stand hält. Um dieser Treue willen verzeiht man dem Erzschelm alle seine Streiche und würde es ihm von Herzen gönnen, wenn es ihm gelingen sollte, durch die Fürsprache der von ihm gefoppten, einflußreich gewordenen Schäfersleute bei seinem frühern Herrn wieder zu Gnaden angenommen zu werden.

Allerdings haben wir uns bisher zeitweilig in ziemlich verrufener Gesellschaft bewegen müssen von

„Gauklern und allerlei Volk, was wohl noch niedriger ist."

Indessen auch das zärtlichste, harmonisch verwöhnte Ohr sehnt sich nach einer gelegentlichen Dissonanz, vorausgesetzt, daß sie künstlerisch vermittelt und gelöst wird. Drum dürfen uns die disharmonischen Gebilde der Shakespeare'schen Dramen bloß darum, weil sie das Häßliche in ziemlich realistischer Weise zur Erscheinung bringen, um so weniger zurückschrecken, als hier immerhin trotz der karrikirten Details der Zeichnung

— „die Kunst zu ihrem höchsten Preis
Gemeine Roheit klug zu mildern weiß."

III.

Das Böse, das Gegensätzliche des sittlich Guten, das dem Sittengesetz Widersprechende, moralisch Verwerfliche ist, wie schon erwähnt, ästhetisch nur zulässig, wenn es interessirt. — Dies Interesse kann aber nur erweckt und rege erhalten werden, entweder wenn sich das sittlich Verwerfliche als psychologisch bedeutsam darstellt, oder in dem Seelenleben des unsittlich Handelnden Verkettungen zu Tage treten, welche ethische Gesichtspunkte darbieten, oder wenn die Aktion, die Gegenwirkung gegen das Gute für Zeit und Sitte so charakteristisch erscheint, daß sie kulturhistorisch Beachtung verdient. Zur Alltäglichkeit, zur Trivialität darf das Böse nicht herabsteigen, wenn es sich innerhalb des Bereichs der Kunst bewegen will.

Das, was in erster Linie für den Grad des ästhetischen Interesses am Bösen bestimmend auftritt, ist selbstredend das Motiv zur That, der Entstehungsprozeß des bösen Willens, weil dieser es ist, welcher über psychologische Probleme die wesentlichsten Aufschlüsse giebt. In zweiter Reihe kommt dann erst der Zweck in Betracht, den der böse Wille verfolgt sowie das Mittel, dessen sich der diesen Willen Realisirende bedient, um zu dem erstrebten Ziele zu gelangen. Bei den letzteren Vorgängen werden es hauptsächlich ethische Fragen sein, die unsere Aufmerksamkeit erregen und wach erhalten, gelegentlich gepaart mit den kulturhistorischen Illustrationen, welche auf die betreffenden Zeit-

läufte und deren Anschauungen beachtenswerthe Streiflichter werfen.

Demgemäß wird die Verbrecherwelt Shakespeare's zuvörderst auf die Beweggründe zu ihren bösen Thathandlungen ins Auge zu fassen und zu prüfen sein, wie der böse Wille in der Seele des Handelnden entsteht: ob aus sich selbst erzeugt als bewußte, an der Gesetzwidrigkeit an sich Genüge findende Negation des Guten um des Widerspruchs willen, als der Selbstzweck des Bösen, mit einem Worte als das Diabolische, oder ob von Außen her eine Versuchung an den Handelnden herantritt, sich an den verbrecherischen Willen wendend, eine finstere Leidenschaft in der Brust des Opfers wach ruft und als dämonische Gewalt die bereitwilligen Triebkräfte in Besitz nimmt. — Mit der Bedeutsamkeit des verfolgten Zieles, je nachdem dasselbe auf die Befriedigung niederer Gelüste (Habsucht, Rache) gerichtet ist, oder jenachdem es dem Eingreifen in die staatlichen Verhältnisse, in die Weltbegebenheiten gilt (Herrschsucht) wächst natürlicher Weise das Interesse an der Entfaltung der verbrecherischen Thatkraft und dem entsprechend an der künstlerischen Verwerthung der Mittel, die der Dichter den verbrecherischen Willen zur Erreichung des Ziels in Scene setzen läßt.

In drei Charakteren hat Shakespeare das Diabolische zum Ausdruck gebracht: im Aaron (Titus Andronikus), im Don Juan (Viel Lärm um Nichts) und im Jago (Othello).

Die im Titus Andronikus gehäuften Gräuel lassen

in der That etwas Anderes nicht erwarten, als daß man in der treibenden Kraft der frevelhaften Gegenwirkung einem Scheusal begegnet, in dem die Lust am Bösen, das Satanische jegliche Spur menschlichen Fühlens ertödtet hat.

Die Gothenkönigin Tamora, vom Helden Titus Andronikus als Gefangene nach Rom gebracht und durch diesen auf grausame Weise ihres ältesten Sohnes beraubt, hat dem Geschlechte der Androniker den Untergang geschworen. Ihr Rachewerk vollführt sie, von dem schwächlichen Kaiser Saturninus als dessen Gemahlin auf den römischen Thron erhoben, nebst ihrer Sippe unter der Aegide ihres Leibmohren Aaron, einem Burschen von äußerster Brutalität und Gewissenlosigkeit, der wo er selbst nicht Hand anlegt wenigstens als intellektueller Urheber der sich vor uns ereignenden Unthaten auftritt. Wie das Raubthier seiner Heimath schleicht er seine Opfer an, um sie „mit schlimmem Biß und giftgem Ueberfall" höhnend zu zerfleischen. — Wenn er sich mit der „Herrin" und deren Plänen so weit identifizirt, daß er dieser gegenüber heuchelt: „Rachsucht erfülle sein Herz", so will er offenbar mit diesem Vorgeben die zärtlichen Zudringlichkeiten der kaiserlichen Metze, die zu erwiedern er keine Lust verspürt, mit Höflichkeit ablehnen und seine zeitweilige Kühle damit erklären, daß er von andern als amorotischen Empfindungen beherrscht werde:

„Fürstin, wenn Venus Eure Wünsche lenkt,
So ist Saturn Monarch der Meinigen.

Was deutet sonst mein Auge, todesstarr,
Mein Schweigen, mein schwermuthumwölkter Blick,
Der Wollenhaare Vließ, das glatt entrollt
Der Natter gleicht, wenn sie die Ringel löst
Und auf der Lauer liegt zum Todesbiß?
Das sind nicht Venus Zeichen, gnädge Frau.
Mein Herz hegt Rache, meine Hand dräut Tod;
Blut und Vergeltung hammert mir im Kopf."[1])

Gefühle hat dieser dunkle Ehrenmann überhaupt nicht aufzuweisen, nicht einmal niedrige. — Daß die Herrin den auf grausame Weise eingebüßten Erstgeborenen gerächt haben will, ist ihm völlig gleichgültig; für seine Unthaten bedarf seine schwarze Seele überhaupt keiner Beweggründe. Es genügt, daß sich ihm irgend welche Gelegenheit bietet; er will nur am Gelingen der Mißthaten seine teuflische Freude haben:[2])

„Ja, daß ich nicht noch tausend mehr verübt!
Noch jetzt fluch ich dem Tag (ich meine zwar
Daß dieser Fluch nur wen'ge Tage trifft),
An dem ich nicht besonders Böses that,
Wie Mord — wo nicht, doch einen Mordplan spann,
Nothzucht verübte, oder doch ersann,
Unschuldige verklagt' und Meineid schwur,
Todfeindschaft zwischen Freunden stiftete,
Der armen Leute Vieh die Hälse brach,
In Scheun' und Schober Feuer warf bei Nacht
Und dann dem Herrn rieth: „Lösch mit Thränen sie!"
— Ho! Tausend schlimme Ding' hab ich gethan,
So leicht, als schlüg ich eine Fliege todt.

---

[1]) Titus Andronikus Sc. 3, Akt II.
[2]) Akt V, Sc. 1.

Und nichts thut mir so recht von Herzen leid,
Als dies: daß ich nicht noch zehntausend thun kann."

So bekennt der Frevler, als er sich am Ende seiner Verbrecherlaufbahn sieht, und diese Beichte wird an und für sich wieder selbst zum Frevel, sofern sie den schärfsten Hohn auf Alles involvirt, was sittlich heißt.

Bei alledem ist er ein ganzer Bösewicht, dieser Aaron — geschmeidig, berechnend, voller Energie, standhaft und konsequent bis zum letzten Athemzuge:[1])

„Und that ich je ein einzig gutes Werk —
Von ganzem Herzen wünsch' ichs ungeschehn!" —

in seiner Verbrecher-Ueberschwenglichkeit allerdings ein pompastisches an die Karrikatur streifendes Gebilde, nichts destoweniger charakteristisch genug für die rohe Sittenlosigkeit der damaligen Zeit, als Roms Sonne im Untergange begriffen war. Unter allen Umständen wird die Figur, wie sie nun einmal gezeichnet ist, literarhistorisch bedeutsam, weil sie uns zeigt — wie überhaupt das ganze Drama — wie auch in der Dichterseele des großen Briten der junge Most gebraust haben mag, ehe er sich zum edeln, goldigen Gewächs abklärte. Nach Ben Jonson's Zeugniß ist Titus Andronikus oft gegeben und gern gesehen worden. Das Publikum der damaligen Zeit vermochte schon im Anschauen von Gräuelscenen und krassen Persönlichkeiten viel zu leisten; bei alledem wird indessen der Darsteller des Mohren denselben so menschlich als möglich gehalten

[1]) Akt V, Sc. 3.

haben, namentlich auch äußerlich als schmucken Neger, sofern die geschlechtliche Verirrung der stolzen Kaiserin Tamora und deren mehr als pikant erothischer Abstecher in das Bereich der äthiopischen Zone ohne diese schmuckere Gestaltung des Unmenschen selbst für das Parterre in Blakefriars unmöglich gewesen wäre. Für unsere Nerven freilich ist Aaron wie die ganze Tragödie eine Unmöglichkeit!

Mit wie grellen Farbentönen auch der angehende Meister das in seinem Erstlingspoem aufgestellte Figurenwerk, der Geschmacksrichtung seiner Zeitgenossen Kyd und Marlow huldigend, ausgestattet hat, mit um so feinerer Zeichnung, mit um so maßvollerem Kolorit ist von dem reiferen Künstler sein anderer Urbösewicht, der Bastard Don Juan in Viel Lärm um Nichts charakterisirt. — In einem Lustspiele heiterster Art, an dem sonnigsten Himmel Siziliens läßt Meister William das Ungewitter Juan heraufziehen und seine Schauer über eine lachende Flur ergießen. Mit echter Künstlerhand giebt er jedoch dem Ganzen gleich von Vorn herein eine Färbung, die in dem Zuschauer keinen andern Eindruck hervorrufen kann, als daß die heraufbeschworenen Wetterschauer nur momentanes Unheil anzurichten im Stande sind. Es blitzt, es donnert, es schlägt auch ein, jedoch ohne zu zünden, ohne zu vernichten. Die dunkeln Wolken drohen, ohne Ernst zu machen; überall leuchtet das heitere Blau hindurch und die lichtvollen Streifen am Horizont geben alsbald die Beruhigung, daß das Gewitter wohl viel Lärm erregen,

sich jedoch in der Kürze dahin verziehen werde, woher es gekommen ist — ins Nichts. — Dies ist es auch, was selbst die Figur des Bösewichts und noch dazu dieses kapitalen in der lustigsten aller Komödien schmackhaft macht. — Don Juan will eine Hochzeit hindern, die Verheirathung eines Edelmanns aus der Umgebung des Prinzen von Arragonien, des Grafen Claudio mit Hero, der reizvollen Tochter des Gouverneurs Leonato. Die von ihm gesponnene Intrigue, bestehend in einer Verleumdung der bräutlichen Jungfrauenehre, bewirkt jedoch nur einen Aufschub der Festlichkeit. Der Verleumder erreicht seinen Zweck nicht und rückt eben deshalb und zwar unwillkürlich seine Intrigue in das Bereich des objektiv Komischen hinüber. Er wählt die ungeeignetsten Mittel, um den nichts weniger als fein angelegten Betrug mit Hülfe eines tölpelhaften, geschwätzigen Theilnehmers ins Werk zu setzen und verfällt somit dem Schicksal des selbst geprellten Teufels: verlacht zu werden. Zu unserem größten Behagen nehmen wir wahr, daß die Naivität der Clowns der raffinirten Bosheit des Intriguanten den Rang abläuft.

Wäre Juan in Hero verliebt und versuchte er deshalb die Braut ihrem Verlobten abspenstig zu machen, so würde er eher auf einen Schimmer von Sympathie bei dem Zuschauer rechnen können, um so mehr, als Claudio nicht eben der Mann ist, der uns bei seiner Unreife und Gedankenlosigkeit mit besonderer Begeisterung erfüllen kann. Da jedoch der Intriguant aus bloßer Freude am Unheil, am Skandal, als Störenfried

auftritt, so läßt sich eben nur ein pathologisches Interesse an ihm nehmen, welches letztere von einer ernsten Betrübniß nicht getrübt werden kann, weil der von dem Diaboliker gespielte Betrug durch die Schaarwache bereits entdeckt ist, als die Katastrophe über das Hochzeitsfest hereinbricht und die Entlarvung des Bösewichts nur durch die burleske Weitschweifigkeit der Konstabels einerseits und die hochzeitliche Ungeduld des Vaters Leonato andererseits verzögert wird.

Mit sich und aller Welt zerfallen, schwarzgallig, sauertöpfisch, ein ausgebrannter, liebeleerer, hämischer, aller Humanität barer Hohlkopf ist der Bastard nur von einer Regung beseelt — was er auch unverholen ausspricht — von der starrsten Selbstsucht, die lediglich dem Gefallen seiner Laune lebt. Und diese Laune wirft sich eben bei ihm stets auf die schlechte Seite. Alles, was ihm vorkommt, sucht er nur als das „Fundament zu benutzen, um irgend ein Unheil darauf zu bauen.“ Wer ihm dabei in den Wurf kommt, ist ihm gleichgültig; jedes glückliche Gesicht wird ihm zur lebendigen Mahnung an die Leere seines eigenen Ichs und deshalb zur Zielscheibe seiner ingrimmigen Bosheit. Glücklicherweise trägt er das Aushängeschild derselben offenkundig in seiner Physionomie mit sich herum.

> „Wie herbe dieser Mann aussieht, ruft die muntere Beatrice aus, ich kann ihn niemals ansehen, als daß ich nicht eine volle Stunde Sodbrennen davon bekäme.“

Alle Welt kennt ihn als einen Ränkeschmied und traut ihm nicht quer über den Weg. Um so grenzen-

loser die Leichtfertigkeit, mit welcher der Prinz und Claudio in die Falle gehen, um so wahrscheinlicher aber auch und um so voraussichtlicher für den Zuschauer die Lösung des Knotens, die Rehabilitirung der geschmähten Braut, die Versöhnung der beleidigten Familie, um so begreiflicher der sonnige, heitere Abschluß, wozu nicht wenig die Genugthuung beiträgt, die man bei der Nachricht empfindet, daß der nach der Katastrophe entflohene Ränkeschmied gefangen, eingebracht und seines Lohnes gewärtig sei.

Als ebenbürtiger Kamerad tritt ihm der Fähndrich Jago im Othello zur Seite, nur daß dessen Bosheit schwerer wiegt und die tragischste Katastrophe herbeiführt. Der Grundzug seines Denkens, Fühlens, Handelns wurzelt wie bei Juan in dem eigenen Ich. — Darüber hinaus geht ihm Nichts, und da es ihm bisher nicht gelungen ist, einen Menschen von „einiger Seele" ausfindig zu machen, der sich so recht auf den Egoismus versteht, so hat er sich vorgenommen, dies sein Ideal in seiner eigenen Person zu verkörpern.

Seht ihr doch
So manchen pflicht'gen, kniegebeugten Schuft,
Der, ganz verliebt in seine Sklavenfessel,
Ausharrt recht wie der Esel seines Herrn
Um's Heu und wird im Alter fortgejagt.
Peitscht mir solch redlich Volk! Dann giebt es Andre,
Die mit dem Aufputz und dem Blick der Pflicht
Ein Herz bewahren, das nur sich bedenkt,
Die nur Scheindienste liefern ihren Obern
Durch sie gedeihn und wann ihr Pelz gefüttert,

Sich selbst Gebieter sind. Die Burschen haben Witz
Und dieser Zunft zu folgen, ist mein Stolz.[1])

Hierin, in seinem Bestreben, „sich selbst zu dienen" überragt er seinen Zwillingsbruder Juan in doppelter Beziehung: einmal maskirt er seine Schurkereien durch den Schein von Ehrlichkeit, einer gewissen soldatischen Geradheit, und eben hierdurch täuscht er alle Welt über seine schlau verhüllten Pläne — was allerdings Juans nicht zu verkennender Außenseite keineswegs gelingt

Denn sollte meine äußere Haltung je
Dem innern Thun und Bild von meinem Herzen
Entsprechend sein, dann wär's die höchste Zeit,
Ich trüg mein Herz am Aermel, daß die Dohlen
Es hackten![2])

Fürs Zweite weiß er seine Bosheiten ganz anders einzufädeln und ins Werk zu setzen, als der wenig geschickte Bastard. Seine Kombinationen dokumentiren die raffinirteste Schlauheit die kälteste Berechnung, deren Richtigkeit durch etwaige Rechenfehler um so weniger in Frage gestellt wird, als die Schurkereien des Schlaukopfs in allerhand für ihn glücklichen Zufälligkeiten eine wesentliche Unterstützung finden. — Rasch im Ergreifen des Augenblicks, energisch im Verfolgen seiner Ziele, gewandt und umsichtig in Benutzung der sich ihm darbietenden Mittel macht er sich spielend zum Herrn der Situation, indem er auf Rodrigo's Beschränktheit,

---

[1]) Othello I, Sc. 1.
[2]) Othello ibidem.

Cassio's Leichtsinn, Othello's heißes, leicht erregbares Blut und auf Desdemona's unschuldsvolle Arglosigkeit spekulirt. Alle diese Qualitäten seiner Opfer weiß er so geschickt als Fangnetz für ihre Unvorsichtigkeiten, bezüglich Leidenschaften zu handhaben und sie so sicher zu umgarnen, daß ein Entwinden zur Unmöglichkeit wird.

Und doch! einen Faktor hat der feine Rechenkünstler bei seinen Kombinationen schließlich nicht mit veranschlagt: die Treue und Ehrlichkeit seiner eigenen Frau Emilia — und dieser Rechenfehler bricht ihm endlich den Hals.

Abgelöst von allen Grundprinzipien des sittlichen Sein's betrachtet Jago die Tugend als eine lächerliche Schwäche, die Rechtschaffenheit als eine Thorheit, die „die Peitsche verdient", die Liebe als eine Abgeschmacktheit, um die sich ein Mann „von einiger Seele" nicht zu erhitzen braucht. Drum verlacht er auch die Eifersucht als eine Seifenblase, und wo er diese im Betreff seiner eigenen Person als Motiv für seinen bösen Willen herbeizuziehen für gut befindet, benutzt er sie lediglich als Vorwand; denn eigentlich macht ihm das Gerede, der Mohr wie Cassio hätten „bei seiner Frau Emilia sein Amt verwaltet" nicht den geringsten Kopfschmerz. Eben so fremd ist ihm im Grunde genommen die Ehrbegierde. Er heuchelt nur, wenn er es dem schwachköpfigen Rodrigo gegenüber als eine Zurücksetzung pointirt, die er in der Bevorzugung des Florentiners Cassio bei Besetzung der vakanten Lieutenantsstelle empfinden will. Denn guter Name ist ihm ja

eine nichtige, höchst trügerische Einbildung; die Ehre gilt ihm als eine Feige — auf alle diese Nullitäten blickt er aus der Sonnenhöhe seines Egoismus mit souveräner Verachtung herab. — Die Beweggründe der Eifersucht und des verletzten Ehrgefühls setzt er lediglich als Triebräder für seinen diabolischen Verbrecherhang künstlich in Bewegung und da er das Bedürfniß fühlt, seinen bösen Willen in eine Art von System zu bringen, klügelt er sich jene „Theologie der Hölle" zurecht, „mit der die Teufel durch frommen Schein verlocken, wenn sie die ärgste Sünde fördern wollen." Wenn Einige der namhaften Interpreten[1]) in dieser spekulativen Ader Jago's eine leise Mahnung des hie und da auftauchenden Gewissens verspüren, so dürfte hiergegen zu erinnern sein, daß die Gedankenreihe des Spekulirenden bewußt von einem mindestens unbewiesenen Satze ausgeht, ja daß er an die Spitze seines Rechenexempels eine Größe setzt, die er als falsch kennt: „er thut, als wär's gewiß!" Abweichend von Juan, der nur nach Impulsen handelt, bedarf seine systematische Veranlagung des Spiels eines denkenden Kopfs. Da kommt denn jene methodische Dogmatik der Lüge zur Naht, die er mit cynischer Ironie monologisirend sich selbst vorgaukelt, um seinem Galgenhumor auf die von ihm aufgeworfene Frage: „bin ich denn ein Schurke?" die spaßhafte Beruhigung abzunöthigen, daß er der ehrlichste Kerl von der Welt sei.

---

[1]) z. B. Ulrici, Gervinus.

Mit dieser absoluten Gewissenlosigkeit und dabei mit diesem Geschick ausgestattet wird Jago seiner Umgebung um so gefährlicher, als er nicht bloß eine gewinnende Außenseite zeigt, sondern auch durch sein biedermännisches Wesen bei Jedermann ausnahmslos Vertrauen zu erschwindeln versteht — und auch hierin ist er gegen den Bastard Juan in der Vorhand. — Die eigene Frau sieht sich von ihm und über ihn getäuscht, bis ihr nach der Katastrophe, nach Desdemona's Untergang die Augen aufgehen und sie diese Erfahrung mit dem Tode bezahlt. — Um so abscheuerregender wirkt dieser jugendliche Vater der Lüge, der Verleumdung, der Verführung, des Meineids, der Mordlust, dieser Brennpunkt, in dem sich die diabolischen Regungen der Menschenseele in allen Farben wiederspiegeln! — Die satanische Kälte dieses Teufels, die ihn wie Aaron selbst im Angesichte des Schaffots nicht verläßt, berührt uns eben so unheimlich, wie die versengende Glut des Afrikaners, — und wenn auch der Dichter Beide schließlich ein strenges Gericht ereilen läßt, so dürfte es ihm dennoch schwer fallen, trotz dieses Abschlusses der Anforderung des Altmeisters Aristoteles im Betreff der Reinigung der Gemüther, gerecht zu werden. Das Nervensystem unseres Jahrhunderts ist in der That nicht dazu angethan, sich über die beim Anschauen des Othello erlittenen Seelenqualen damit beruhigen zu lassen, daß der tollköpfige Mohr sich ersticht und der Schurke Jago gefoltert und gehängt wird — gegen die Folter, die uns Meister William

hier erdulden läßt, hilft überhaupt kein aristotelisches Heilmittel. Die Wunde geht zu tief — sie heilt schwer und läßt immer eine Narbe zurück!

Unter den dämonischen Einflüssen unterworfenen und von denselben beherrschten bösen Charakteren Shakespeare's nimmt ohne Zweifel der Römer Jachimo im Cymbelin die niedrigste Rangstufe ein, indem es die eitle Gewinnsucht ist, die Begierde nach Gold, die den gewissenlosen Burschen antreibt, das unschuldsvollste Wesen von der Welt, das Königskind Imogen um eheliche Untreue zu verleumden und den leichtgläubigen Gatten, den ehrlichen Posthumus durch Lügen und Betrug in Verzweiflung und Todesnöthe zu jagen. Höchst kunstvoll vermischt der Dichter mit den schmutzig geizigen Gelüsten dieses Intriguanten Regungen, die den widerwärtigen Gesellen einigermaßen erträglich machen. — Die Unschuld der von ihm belauschten schlummernden Imogen übt selbst auf diesen verhärteten Bösewicht, der sich noch dazu als vollendeten Wüstling der üppigen Weltstadt dekouvrirt einen solchen Zauber aus und imponirt ihm dergestalt, daß er sich erst an seinen „Vorsatz" erinnern muß, um nicht über dem respektvollen Entzücken Gold und Juwelen einzubüßen. Freilich wird dieser einiger Maßen hellere Punkt in dem Charakter des Italieners durch die Feigheit wieder verdunkelt, die er von Anfang bis zu Ende seiner Intriguantenlaufbahn an den Tag legt. So tapfer sich seine Zunge im Verleumden und Betrügen erweist, so langsam ist sein Schwert beim Dreinschlagen.

Jachimo, der Legionarius im Heere des mit Britannien in Krieg gerathenen Cäsaren, läßt sich durch den Bauernknüttel des verkleideten Posthumus entwaffnen.

Dieses an einem römischen Befehlshaber doch mindestens auffällige Vorkommniß sucht er allerdings mit der Macht seines Gewissens zu erklären:[1])

Die schwere Last der Schuld in meiner Brust
Raubt mir die Mannheit. Ich betrog ein Weib,
Die Fürstin dieses Landes. Seine Luft
Schwächt mich aus Rache. Hätte sonst der Bauer
Ein plumper Tölpel mich in meiner Kunst
Besiegt?

so ungefähr wie Hamlet, der thatenlose Skeptiker, der in gleicher Weise dem Gewissen die unliebsame Rolle zuweist: „Feige aus uns Allen zu machen.“ Nur daß sich aus dem edeln Dänenprinzen als ein bloß akutes Aufblitzen seiner Zweifelsucht erkennen läßt, was bei Jachimo, dem Feighard den Charakter einer chronischen, seiner Soldatenehre permanent präjudizirlichen Gewissensstörung annimmt. Denn unter dem Drucke dieser entmannenden Skrupel läßt sich der römische Legionarius alsbald gefangen nehmen und legt demnächst, als das Richtbeil über seinem Haupte schwebt, ein recht klägliches Sündenbekenntniß ab, natürlich in der Voraussicht, durch seine Enthüllungen die Begnadigung zu erkaufen. — Kurz in dem Römer Jachimo haben wir Einen der Bühnenbösewichter gewöhnlichsten Schlages vor uns, der nicht einmal die Energie besitzt, die Kon-

[1]) Cymbelin Akt V, Sc. 2.

sequenzen seiner Mißthaten zu tragen, der sich zur Reue schlägt, weil er die Sühne scheut, angekränkelt durch die Blässe der — Furcht!

Ein höheres Ziel bei Entfaltung seiner Verbrecherthätigkeit hat sich König Claudius im Hamlet gesteckt, der Brudermörder, der „weg vom Sims die reiche Krone stahl und in die Tasche steckte." Die eigentliche Unthat, die den Prinzen Hamlet des Vaters und des väterlichen Thrones zugleich beraubt hat, ist bereits begangen, ehe der Vorhang sich hebt.

Des Claudius Mißthaten im Drama selbst, soweit sie sich vor unsern Augen abspielen, bestehen in einer Reihe von Konsequenzen jener ersten That, in Verkettungen, wie sie die dämonische immer von Neuem Böses fortzeugende Gewalt der Sünde hervorzurufen pflegt. Im Stück handelt Claudius nicht aus eigener Initiative, er treibt nicht, er wird getrieben durch die Macht der ihm über den Kopf wachsenden Verhältnisse, coactus vult! Er hat sogar die beste Absicht, mit jener vor dem Beginn der Tragödie zurückliegenden Unthat abzuschneiden, beständig bestrebt, in bessere Bahnen einzulenken. Er kommt dem Neffen-Stiefsohn freundlich entgegen, er buhlt sogar förmlich um seine Gunst, und sowohl an seinem Hof als im Reich sucht er Ruhe und Frieden zu schaffen; auch mit dem Auslande (Norwegen) stellt er Dänemark auf guten Fuß. Seiner Umgebung begegnet er mit ausgesuchter Liebenswürdigkeit und macht sich durch seine weltmännischen Maniren wie durch seine gemüthliche Zutraulichkeit

beim Becher populär bei aller Welt. Wir begegnen ihm sogar vor dem Gebetschrein, wie er mit seiner Gewissensangst zu den Engeln des Himmels flüchtet, „zu sehn, was Reue kann.“ Die schwache Hoffnung, die er ausspricht, „daß noch Alles gut werden möchte“, muß er sich freilich durch die sich ihm aufdrängende Erwägung selbst zu Nichte machen, daß er Vergebung nicht erwarten dürfe, „so lange ihm noch Alles bliebe, was ihn zum Mord getrieben.“ Und von den Früchten jener That: „der Krone, seinem Ehrgeiz, seiner Königin“ kann er sich nun einmal nicht trennen. So sieht er sich denn in die Nothwendigkeit versetzt, seinen Besitz vertheidigen zu müssen, so bald er ihn bedroht wähnt.

Und daß diese Vertheidigung mit allen Mitteln geführt wird, die Heimtücke, Hinterlist, Verstellung, Schurkerei mit Lächeln auf der Wange bieten, versteht sich bei einem Bösewicht, der „mit Saft verfluchten Bilsenkrauts im Fläschchen den schlafenden Bruder um Leben, Krone und Gemahl beraubt hat“, bei einem Giftmischer von selbst. Gerade Wege kennt Claudius so wenig, wie das Verfolgen eines in sich bestimmten Endzieles. Ein Politiker des Abwartens, ohne die Fähigkeit, sich zum Herrn der Situation aufzuschwingen, kommt er über das Schaukelsystem des Sichanpassens an die Ereignisse nicht hinaus. Er kontreminirt beständig. Lauernd umschleicht er die Objekte seines scheu beobachtenden Mißtrauens und wo er nicht selbst den Horcher spielen kann, stellt er seine Spione an. Nach-

dem ihm die Gewißheit geworden, daß Hamlet von seinem Verbrechen Kenntniß habe, tritt die Forderung der Selbsterhaltung in aller Dringlichkeit an ihn heran. Hamlet, der Wisser um das Geheimniß, der natürliche Bluträcher des schnöden Brudermords muß beseitigt werden: selbstverständlich hinterrücks, in aller Stille, fern von der Heimath, drüben über dem Meere, in dem tributpflichtigen, gehorsamen England. — Drum wird eine Gesandtschaft in Scene gesetzt und der Kronerbe mit einem Uriasbriefe ausgerüstet, der Dänemark eben so sicher als geräuschlos von seiner lebendigen Furcht befreien soll. Der Plan vereitelt. Hamlet landet wieder an der heimathlichen Küste. Was bleibt dem Schleicher Anderes übrig, als eine heimlich geschärfte Klinge, noch dazu mit einem todtbringenden Mittelchen gesalbt, mit welcher der gedungene Schwächling Laertes dem arglosen Prinzen in ein paar unschuldig aussehenden Rapiergängen zu Leibe und an's Leben gehen soll? Und damit das Plänchen noch einen Rückhalt habe

— „soll ein Kelch
Bereit stehn, der, wenn er davon nur nippt,
Entging er etwa eurem giftgen Stich
Noch unsern Anschlag sichert."

Wenn wir früher[1]) Hamleit als die Tragödie der Passivität bezeichnet und dies an den Hauptcharakteren des Prinzen, der Ophelia und der Königin erörtert

---

[1]) I, S. 74.

haben, so dürfte die Figur des Claudius nicht weniger dazu angethan sein, einen Beleg für diese Kategorisirung abzugeben. Auch in dem Dänenkönig ist jeder Zoll — Passivität. Wie sich die ganze Aktion der Tragödie zögernd, verschleiert, träumerisch abspielt, so ist auch die Gegenwirkung in nebelhafter Ferne gehalten, nirgends schneidig, nirgends aus eigenen Beweggründen hervorgehend, ein Produkt des Zwangs, ein lediglich geschobener, gewisser Maßen mit abgekehrtem Gesicht realisirter Wille, passiv — dämonisch, wie sich auch schließlich der widerwillig Böse von der rächenden Klinge Hamlets ein Strafgericht gefallen lassen muß, das ihn ungeahnt ereilt, während er sich im Hintergrunde, in gedeckter Stellung, geschützt durch eines Andern, des Laertes tückisches Vorgehen sicher wähnt.[1])

Wie unter den diabolischen Bösewichtern Jago, so nimmt unter den dämonischen Edmund, der Bastard,

[1]) Auf den deutschen Bühnen sieht man die Rolle des Claudius gewöhnlich arg gemißhandelt. Die weltmännische Art, das liebenswürdige Wesen des Dänenkönigs, der mit feiner Koketterie nicht bloß den Hof wie das Volk bezaubert, sondern sogar bei der Königin Gertrud den heldenhaften Bruder ausgestochen hat, lassen die Darsteller in der Regel gänzlich außer Acht, indem sie die gehässigen, übertriebenen Expektorationen Hamlets über die Persönlichkeit des Oheims für baare Münze nehmen. Und den Schurken suchen sie meist durch einen fuchsigen Bart, buschige Brauen, rollende Augen und knallrothes Wams zu erzwingen. Wenn doch die betreffenden Bühnenvorstände bedenken wollten, daß der Part des Claudius eine Kraft ersten Ranges verlangt.

im König Lear insofern eine Sonderstellung ein, als auch er das Bedürfniß fühlt, seine verbrecherische Thätigkeit nach einem bestimmten System, gewisser Maßen programmmäßig zu gestalten, eine Logik des bösen Willens aufzustellen, (wie Jago seine Theologie der Hölle) die ein förmlicher Kommentar zu seinem Handeln das Letztere in den Augen des Zuschauers aus dem Bereiche bloß dunkler, dämonischer Einflüsse in die Region folgerichtigen Denkens erheben soll. Jago geht freilich bei seiner Theologie von nichtigen Voraussetzungen aus, Edmund von gegebenen, wirklichen Verhätnissen.

Edmund ist der Bastardsohn des Grafen Gloster. Herschsucht und das Verlangen nach der Grafenkrone und einer Stellung im Reich, der seine illegitime Abkunft und das Vorhandensein des älteren legitimen Bruders Edgar im Wege stehen, ruft in ihm den Entschluß hervor:

„Wenn nicht Geburt schafft List mir Land und Leute,
Und was mir nützt, das acht ich gute Beute."

Er muß den Aechtbürtigen stürzen — und hierbei gewährt ihm die Leichtgläubigkeit des Vaters, dessen Liebe er mit dem älteren Bruder ebenmäßig theilt, sowie die „dumme Ehrlichkeit" des Letztern in der That leichtes Spiel. Eine verleumderische Intrigue des Bastards treibt den Aechtbürtigen aus des Vaters Hause und in die Acht. Hören wir, wie der Schurke sich die Motive zu seinem Streiche zurecht philosophirt:[1])

[1]) Lear I, Sc. 2.

„Du, o Natur, bist meine Göttin; deinem
Gesetze dien' ich. Warum trüg' ich wohl
Den Fluch der Sitte, litt' es, daß der Völker
Spitzfind'ge Satzung mir das Meine raubt,
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Mond' erschien
Nach meinem Bruder? Was Bastard? Weshalb unächt?
Wenn meiner Glieder Maaß so stark gefügt,
Mein Sinn so frei, so adlig meine Züge,
Als einer Frau Gemahlin Frucht? Warum
Als unächt so uns ächten? Bastard? Unächt?
Uns, die im heißen Diebstahl der Natur
Mehr Stoff empfahn und kräftgern Feuergeist,
Als in verdumpften, trägen, schalem Bett
Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen
Halb zwischen Schlaf gezeugt und Wachen? Drum
Aechtbürtger Edgar! Mein wird noch dein Land!"
— „Wenn mein Erfinden glückt, stürzt den Aechtbürtgen
Der Bastard Edmund. Ich gedeih', ich wachse!
Nun, Götter, schirmt Bastarde!"

Mit Edgars Indieachterklärung ist der erste Schritt gethan. Gleichzeitig erlangt der Tugendheuchler, da sein Erfinden in der That geglückt, daß ihn der Landesherr, der Herzog Cornwall unter die Seinigen d. h. unter den Adel aufnimmt, ihn also legitimirt. —

Indessen dies giebt ja nur eine wandelbare Anwartschaft; noch ist Vater Gloster regierender Graf — und sein Bastard ist wahrlich nicht der Mann, sein Glück auf Hoffnungen zu bauen. Auch der Vater muß aus dem Wege geschafft werden. Hält er sich doch zu dem von den saubern Töchtern verstoßenen Königauszügler Lear und hat er doch seinem alten Lehnsherrn ins Geheim gegen das ausdrückliche Verbot Hülfe an-

gedeihen lassen. Das verräth das gewissenhafte Söhnchen und erhält, wie er vorausgesehen, als Verrätherlohn, Land und Leute der Grafschaft Gloster, nachdem der Alte geblendet und ins Bettlerelend hinausgestoßen worden. Doch auch der Earl of Gloster genügt dem Ehrgeiz des halbbürtigen Burschen noch nicht. Er streckt seine Hand nach einer Herzogskrone aus, und um dies glänzende Ziel zu erreigen, entrirt er mit beiden Töchtern Lears ein Liebesverhältniß, mit beiden Landesfürstinnen, um wenn sein Projekt mit der Einen fehlschlüge, er doch der Andern gewiß sei. — Der Bastard ist nämlich ein hübscher, stattlicher Gesell, dessen anmuthige Erscheinung selbst der derbe Kent zu rühmen sich gezwungen fühlt[1]), geübt in allen ritterlichen Künsten, so daß ihn Regan nach Cornwalls Tode zu ihrem Feldhauptmann ernennt, gewandt und von höfischen Sitten, kurz recht dazu geschaffen, selbst die Herzen dieser Furien dermaßen für sich zu entzünden, daß er, am Ende seines nichtswürdigen Treibens angelangt und im gottesgerichtlichen Zweikampf seines Glücks und seiner Hoffnungen durch das Racheschwert des verleumdeten Bruders beraubt, mit dem Troste vom Leben abscheiden kann:

— „Edmund ward doch geliebt!
Die Eine gab um mich der Andern Gift,
Und dann sich selbst den Tod!"

Schlegel erklärt für den Grundzug der Tragödie

---

[1]) Lear I, Sc. 1.

den Ausbruch einer großen Empörung in der sittlichen Welt; Gervinus findet in jedem einzelnen Charakter gedrungene hunnische Derbheit und Rohheit. Beides kommentirt der spekulative Edmund mit dem Satze:

„die Menschen sind wie die Zeit ist; zartfühlend zu sein, ziemt nicht dem Schwerte."

Dem entsprechend sind allerdings auch die Intriguen Edmunds eingefädelt und ausgesponnen; im Gegensatze zu Jago's feinem Gewebe nehmen sie sich ziemlich plump, recht „hunnisch" aus.

Was Edmund jedoch an genialer Erfindungskraft vermissen läßt, ersetzt er durch eine alle Schranken der Rücksichtsnahme überspringende Sicherheit, durch eine Kaltblütigkeit, die ihm über den erregbaren Vater Gloster, den hitzköpfigen Cornwall, den leicht zu bethörenden Edgar das Uebergewicht verschafft.

Seine Verhärtung geht allerdings soweit, daß er das Böse um des Bösen willen in Scene setzt. Wenn es nicht geeignet ist, seinem Zwecke zu dienen, ist er sogar im Stande und bereit, das schon Begonnene rückgängig zu machen, wie die von ihm angeordnete Tödtung Kordeliens, obschon hier die desfallsige Contreordre zu spät kommt. — Es ist richtig, der Bastard stirbt als ruchloser, verstockter Sünder — indessen jener Versuch, Kordelien noch zu retten, dokumentirt wenigstens, wie der verbrecherische Wille bei ihm nicht eitel Bosheit ist, sondern mit dem Stehen oder Fallen seines Vortheils Hand in Hand geht und von diesem bedingt und beeinflußt wird.

Kommen wir zum Schlusse noch zu dem „Glanzpunkte" der Bösen, Richard mit dem Bühl. Er ist wohl die genialste Schöpfung des Meisters und interessirt nach der psychologischen, ethischen und culturhistorischen Seite. Er ist die ausgeführteste, bis in die kleinsten Charakterzüge ciselirte Figur. Wir machen seine Bekanntschaft schon früh und setzen sie durch 11 Akte fort.

Wir sehen den jungen Richard Plantagenet Clifford gegenüber als Sohn seines Vaters York mit dessen aufstrebendem Sinne. Schon da offenbart er das Zeug zum Helden, ist tapfer, schneidig, scharfsichtig und konsequent.

„Schwert, bleib' gestählt! denn Grimm ist, Herz vonnöthen,
Für Feinde beten Priester, Prinzen tödten."

Noch ist er im furchtbaren Ich nicht ganz aufgegangen, noch hat er Zeit, Salisbury's Tapferkeit auf dem Schlachtfelde bei St. Albans anzuerkennen. Des alten Helden Dank für dreimalige Lebensrettung wirft einen Lichtglanz auf die dunkle Gestalt. Durch alle fünf Akte Heinrich VI., dritter Theil, folgen wir ihm und sehen ihn immer gewaltiger anwachsen, bis er in Richard III. zum Centrum wird, um das sich Alles dreht, so daß bei seiner Charakteranlage dieser Umstand die Historie zur Tragödie macht.

Anfänglich arbeitet er nur für die Familie, für

König Heinrich VI., 2. Theil, Akt 5.

die Dynastie. Er ist das Packpferd der weißen Rose und alle schwierigen Aufgaben fallen ihm zu — er besitzt aber auch die nöthige Rücksichts- resp. Gewissenlosigkeit, um Alles durchzusetzen. Ein Eid gilt ihm je nach Bedürfniß. Seines Bruders Eduard Herrscherlust,

„ein Jahr zu herrschen, bräch' ich tausend Eide"

ist ihm störend:

„verhüte Gott, daß ihr meineidig würdet"

und in derselben Scene weist er das Bedenken seines Vaters mit dem Sophismus zurück:

„ein Eid gilt nichts, der nicht geleistet wird
vor einer wahren, rechten Obrigkeit."

Mit der Ergebenheit für den alten York

„ich kann nicht froh sein, bis ich sicher weiß,
was unser tapfrer Vater ist geworden,
— — — — — — — — — — —
mich dünkt, sein Sohn zu sein, ist Ruhmes genug"

zahlt er dem Reste seines besseren Selbst ziemlich den letzten Tribut.

Nachdem er wesentlich der weißen Rose den Sieg verschafft, fängt sich das Ich bei ihm ganz unverhohlen an zu regen, er will herrschen. Hat er doch bei seinem Bruder Eduard nicht aus brüderlicher Liebe ausgehalten, sondern der Krone zu Liebe, die erst der Familie, dann ihm zufallen muß. Die Krone ist sein erstrebter „Himmel", seine Heimat. „I am myself alone!" — das einzelne Ich maßt sich die Macht über alle Geister an, auf dieselbe Weise, wie „l'etat, c'est moi!" Das Warum erörtert er mit sprudelnder Selbstironie. Sein

Buckel, der lahme Fuß und verdorrte Arm tragen ihm die Bezeichnung eines „Klumpes“ ein. Obgleich er seinen Bruder Eduard mit seiner Neigung für die Frauen verhöhnt, möchte er doch gern ein ebenso schöner Cavalier sein, geschaffen für den Lebensgenuß, wie seine Brüder. Gern wäre er so üppig, wie Eduard, so munter, wie Georg. Aber seine Mißgestalt! Darum will er Rache nehmen an der Natur, in dem er sich außer dieselbe stellt. Er will „alone“ sein, abgetrennt von der übrigen Menschheit. Alle will er bemeistern, die besser gestaltet sind, ja die Natur selbst! Darum sind ihm alle Mittel recht: Undank gegen seine Freunde, Mord, Heuchelei,

> „so küßt in Wahrheit Judas seinen Meister
> und ruft ihm: Heil! zu, da er Unheil meint!“

Gegen Andere spitzbübisch, ist er in seinem Sarkasmus ehrlich gegen sich selbst

> „und bin ich also wohl ein Mann zum lieben?“

In schärfsten Zügen offenbart er seine dämonische Lust zum herrschen, am Ende der 3. Scene des 3. Aufzuges Heinrich VI, III. Theil. Seine Verstellungskunst „kann ich doch lächeln und im Lächeln morden“ und sein diplomatisches Geschick treten bei der Thronbewerbung der Bürgerschaft und Geistlichkeit gegenüber glänzend hervor.

Ueber Glauben, über das Sittengesetz und jede Religion schreitet er, der vor nichts Respekt hat, hinweg, Alles nur zu Mitteln seiner Herrschbegier ernie-

drigend. Einmal streift der Aberglaube wie ein flüchtiger Hauch selbstsüchtig diesen furchtlosen Helden des Bösen:

„laßt mich von Clarence, Georg von Gloster Herzog sein,
Denn Glosters Herzogthum ist unglückdeutend."

Nur Margaretha imponirt ihm, er sieht in ihr den Fleisch gewordenen Fluch seines Geschlechtes, die Schicksalsnorne, den Gifthauch, der „die Rosen" für immer vernichtet. Mit welcher Schlauigkeit und vollendeten Selbstbeherrschung adressirt er sich in seinen Werbungen bei Anna an die Eitelkeit des Weibes, bei Elisabeth an die kluge Berechnung der Matrone, die wenigstens der ihr übrig gebliebenen Tochter die Krone vindiziren will.

Beiläufig sei hier noch der vielfach aufgeworfenen Bedenken gegen die Wahrscheinlichkeit der Werbescene gedacht — neben der Aufgabe, welche dem Schauspieler zufällt, um dem Dichter gerecht zu werden, mag ein Ausspruch aus der „Poetik des Aristoteles" hier seine Anwendung finden:

„zu dem Wahrscheinlichen gehört auch, daß viele unwahrscheinliche Dinge sich ereignen werden."

Das Gewissen regt sich bei ihm nur vorübergehend, in einem bösen Traume

„o feig' Gewissen, wie du mich bedrängst!"

seine furchtbare Energie scheucht es weg. Hindernisse kennt er eben nicht! „ich achte nichts mich, bis ich Alles kann!" als Bluthund ist er der Spiegel seiner Zeit, das Geschwür des Jahrhunderts, in dem sich aller Giftstoff gesammelt. Selbst gegen das Kriegs-

unglück festgefeit geht er muthig in den Entscheidungskampf. Impavidum ferient ruinae. Er begräbt sich im allgemeinen Falle. An die Stelle der Furcht und des Mitleides tritt der Schauer vor diesem Nachtgebilde, das Staunen über die riesengroße Erscheinung, die selbst in ihrem Verbrecherthume zu stolz, zu erhaben ist, unsere Sympathie zu erschmeicheln. Im nächtlichen Reiche des Bösen vermag diese Proteusnatur jede Gestalt voll und ganz zur Erscheinung zu bringen. „Er fiel" sagt der Dichter des Geistes Richards — eines längeren Gedichtes in Stanzen aus dem Jahre 1614 — „da Größe größer als sie selbst sein wollte."

Richard III. ist die Tragödie des Gerichtes, die Offenbarung der sittlichen Weltordnung. Er ist die Geißel Gottes, das Werkzeug, dessen sich die strafende Gerechtigkeit bedient. Es zerstört sich schließlich selbst, nachdem es in den Geschlechtern aufgeräumt hat und für den Grimm, den Zerstörungswahnsinn kein Objekt mehr findet, als sich selbst.

„Ich setz' auf einen Wurf mein Leben, Knecht,
Und will der Würfel Ungefähr bestehen!"

Mit Eduard IV. hatte der Bürgerkrieg aufgehört, der Hauskrieg trat an seine Stelle. Mit Richard III. fand auch er sein Ende.

Allegorisches und Tendenziöses in Shakespeare's Dramen.[1])

Den Zweck des Dramas bestimmt Hamlet in der bekannten Instruktion für die Schauspieler in Akt 3, Scene 2 dahin, daß dasselbe berufen sei, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Der Philosoph unter Shakespeare's Bühnengestalten redet hiermit dem Konkreten das Wort und verweist die Abstraktion von den Brettern, die die Welt bedeuten. Der Dichter ist sich also dessen wohl bewußt, daß er seine Charaktere, wie die in denselben zu begründende, aus ihnen originirende Handlung naturwahr, eigenartig, menschlich individualisirt und dies Alles in thatsächlicher Entwickelung vorführen müsse, um „der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild" vor Augen zu stellen. Wenn er dem

---

[1]) Es ist von hervorragendem Interesse, zwei sich so nahe berührende Gegenstände, wie die beiden Aufsätze von Delius und Thümmel behandeln, gleichsam als zwei Seiten desselben Körpers vergleichen zu können. D. R.

Drama die hohe Mission zuweist, die Menschheit zu unterrichten, zu bilden, im Guten und Schönen zu fördern, so mag er diese nicht durch Mittel erfüllt sehen, die die Gesetze der Natur aufheben und sich mit dem realen Sein in Widerspruch setzen; zu Aposteln seines Evangeliums will er nicht Persönlichkeiten auserseheu wissen, welchen, — wie Vischer sich drastisch genug ausdrückt — die Seele, das individuelle Ich ausgeweidet und dafür ein Begriff, eine Idee eingestopft ist. — Und da Person und Handlung von der Bühne herab durch sich selbst wirken, Idee und Bild in ihrer einheitlichen Verschmelzung den Zuschauer zur selbstthätigen Einkehr in sein Inneres veranlassen sollen, so plädirt er offenbar gleichzeitig gegen jene poetischen Produkte, welchen Reflexion Selbstzweck ist, die durch Stoff und Charaktere im Sinne einer bestimmten Absicht auf ihre Zeit zu wirken versuchen und mit dieser ausgesprochenen, die Unbefangenheit des Zuschauers zerstörenden, Bild und Idee zersetzenden Absichtlichkeit nicht selten eine Verstimmung hervorrufen, in Folge deren der Dichter bei einem nicht geringen Theile des Publikums das Gegentheil von dem erreicht, was er erstrebt hat.

Demgemäß würden nach den Selbstbekenntnissen Shakespeare's über die Ziele seiner Kunst Allegorie und Tendenz aus dem Rahmen des Dramas heraustreten. Nichtsdestoweniger hat der Dichter Beide hin und wieder in Anwendung gebracht und zwar nicht nur in einzeln eingestreuten Episoden; im Gegentheil,

ganze Stücke zeigen ein theils allegorisches, theils tendenziöses Gepräge. Wie dürfte dies mit der von ihm selbst aufgestellten Regel zu vereinbaren sein? — Zunächst sicher auf historischem Wege.

Die Uranfänge der dramatischen Kunst bilden bei den Engländern ebenso wie in Frankreich und Deutschland die Mysterien, Schaustellungen biblischen Inhalts, die etwa zu den Zeiten Eduard's II. den sogenannten Moralitäten Platz machen mußten, den Bühnenspielen, in welchen, wie Ulrici bemerkt[1]), der Uebergang des Dramas aus dem Himmel auf die Erde vermittelt wurde. „Das Moral Play", fährt der Interpret fort, „ist die Allegorie des sittlichen Handelns, welches das eigentliche Drama ohne Allegorie schildern soll. Das sittliche Handeln tritt aber zunächst in allegorischer Gestalt auf, weil ihm der Körper der Individualität noch fehlt: die Kunst ist gleichsam zu schwach, um die allgemeine Idee in konkreter, individualer Form auszudrücken; sie giebt dem allgemeinen Inhalte noch die Gestalt der Allgemeinheit." — Daher wurden in den Moralitäten Begriffe personifizirt, als Gewissen, Thorheit, Beständigkeit, Erkenntniß, Hoffnung 2c., die im gegenseitigen Kampfe, bezüglich im gemeinsamen Zusammenwirken gegen des Lebens Unverstand agirend dargestellt wurden. Zuweilen kleideten sich diese Begriffstypen in das Gewand der mythologischen Figuren aus der alt-klassischen Götterwelt. — John Heywood, der

---

[1]) Shakespeare's dramatische Kunst Th. I, S. 42.

seine Interludes unter Heinrich VIII. und der katholischen Maria schrieb und zur Aufführung brachte, rückte das englische Drama in ein neues Stadium, sofern seine Stücke die religiöse, bezüglich moralische Richtung aufgaben, die allegorische Form abwarfen und sich in die Sphäre des Volkslebens hineinstellten. Hiermit hatte sich der Grundsatz, den Shakespeare seinem Hamlet in den Mund legt, das Prinzip der Naturwahrheit, der Individualisirung Bahn gebrochen, ohne jedoch die Moral Plays gänzlich verdrängen zu können. So will denn die schaulustige Menge noch zur Zeit der Königin Elisabeth den altgewohnten allegorischen Figuren auf der Bühne begegnen, so daß es besonders der als Bühnendichter äußerst beliebte Zeitgenosse Shakespeare's, John Lilly, für angezeigt findet, seine meist für den Hof geschriebenen Dramen mit allegorischen Figuren zu bevölkern, die er mit Vorliebe der griechischen Mythologie entlehnt. — Indem sonach Shakespeare wider bessere Einsicht zuweilen auf die abgethanen Moral Plays zurückzugreifen sich bewogen fühlte, machte er allem Anscheine nach den Besuchern des Globustheaters nur eine Konzession, die gewißlich für seine Theaterkasse ihre reichlichen Früchte getragen haben mag.

Praktische Rücksichten, wenngleich sie auf anderem Gebiete liegen, mögen bei dem Dichter, dem praktischen Manne, auch in Ansehung des Tendenziösen obgewaltet haben. So sehr auch die Aesthetik gegen diese Kunstform, namentlich im Drama, eifern mag, immerhin verfolgt sie einen ethischen Zweck, indem sie nach Vischer's

Ausdruck die trägen Gemüther mit starken Hebeln zu fassen, zu erschüttern, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit zu begeistern sich bemüht[1]). — Um dieses Zwecks willen und Angesichts der Erfolge, die der Tendenzpoet erringen kann, wenn er die rechten Saiten anschlägt, läßt sich ein Herabsteigen von der Höhe des strengsten ästhetischen Maßstabes, ein gelegentliches Zuwiderhandeln gegen die Doctrin recht wohl rechtfertigen, wenigstens erklärlich finden. Im Uebrigen dürfte die Art, wie der Dichter das Tendenziöse poetisch zu verwerthen versteht, die Berechtigung der Ausnahme von der Regel bestimmen; und daß nach dieser Richtung hin der britische Poet hinter seinen sonstigen Leistungen in der That nicht zurück geblieben ist, daß er es verstanden hat, seine allegorischen, wie tendenziösen Figuren wahrhaft poetisch zu gestalten, und dabei zugleich dem von ihm selbst aufgestellten Prinzipe der Individualisirung nicht völlig untreu zu werden, dafür hoffe ich den Beweis nicht schuldig zu bleiben.

I.

Das Wesen der Allegorie findet die Aesthetik darin, daß sie einen Gegenstand mittels eines andern, ihm ähnlichen darstellt: „ein Anderes wird durch ein Anderes bedeutet", definirt Herder[2]). Seiner Aus-

---

[1]) Vischers's Aesthetik Th. IV, § 926.

[2]) Herder, Adrastea, B. II. S. 226.

führung nach sind es nicht etwa bloß äußerliche Aehnlichkeiten, wie sie ein leeres, oft verwirrendes Spiel des Witzes erhascht, sondern die Tiefen der Natur selbst, der in Körpern dargestellte wirksame Geist, eine Welt von Kräften, was hier zum Ausdruck gelangen soll. — Die Entstehung des Allegorischen führt Goethe[1]) darauf zurück, daß der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, durch das Letztere das Erstere exemplifizirt. Die schöpferische Phantasie des Dichters verkörpert sonach das Geistige anthropomorphisch auf unorganischem Wege, formt Idee und Bild zugleich und hat die Doppelgestaltung seines poetischen Produkts ebenso verständnißvoll wie künstlerisch abzuwägen, damit die Idee das Bild und umgekehrt das Bild die Idee nicht erdrücke, sondern Beides in seiner Geltung bleibe. Ausdrucksvoll und zurückhaltend zugleich, sichtbar gemacht und doch geistreich verhüllt, darf die phantastische Umkleidung des Bildes die Idee nur durchschimmern lassen, um nicht in den trocknen Lehrton des Doktrinären zu verfallen.

Soweit die Allegorie in Shakespeare's Dramen episodisch auftritt, nimmt sie wesentlich einen dekorativen Charakter an und verhält sich zu dem dramatischen Ganzen wie etwa die Medaillons oder Basreliefs zu einem Prachtbau, dem sie als sinniger Zierrath eingefügt sind, nebensächlich zwar, aber in ihrer illustrirenden Ideenverkörperung harmonisch, theils erheiternd,

---

[1]) Goethe, B. 49, S 96.

theils von tief ernster Wirkung. — Wie der Bildhauer bewegt sich hier der Dichter in den knappsten Formen; er läßt das Bild eben so schnell auftauchen wie verschwinden, so bald die Idee genügend angedeutet ist.

In Heinrich IIX. begnügt er sich sogar für seine allegorische Darstellung mit einer bloßen Pantomime. Katharina von Aragonien, das fromme, züchtige Eheweib des sinnlichen Tudor, von diesem um die in Jugendschöne prangende, üppige Anna Bullen verstoßen, stirbt in der Einsamkeit zu Kimbolton, nur von ein paar treugebliebenen Dienern umgeben. Während eine feierliche Musik die Sterbende einschläfert, schweben sechs Gestalten in weißen Gewändern, Lorbeerkränze auf dem Haupte, goldene Masken vor dem Gesicht, mit Palmzweigen in den Händen, langsam auf sie zu. Sie begrüßen Katharina und tanzen. Bei gewissen Wendungen halten die ersten Zwei einen schmalen Blumenkranz über ihr Haupt, während die vier Uebrigen sich ehrerbietig neigen. Dann wiederholt das nächstfolgende und endlich das letzte Paar dieselbe Handlung. Die Fürstin giebt schlafend Zeichen der Freude wie durch höhere Eingebung und streckt beide Hände gen Himmel. Darauf verschwinden die Gestalten, den Kranz mit sich hinwegnehmend. — Die Vision der Sterbenden, von der die Umgebung Nichts ahnt, ist nicht mißzuverstehen: der Dulderin Katharina wird zum Lohn ihrer Frömmigkeit von Abgesandten des Himmels die Krone der Gerechtigkeit verheißen. Gewiß nicht absichtslos folgt die betreffende Scene, die zweite des

vierten Akts, unmittelbar auf die pomphafte Krönung Anna Bullen's, und weist durch ihre stumme und doch so laut redende Allegorie darauf hin, wie nichtig der irdische Glanz gegenüber den Verheißungen der ewigen Herrlichkeit und den Freuden des Himmels sich darstellt, wie der im Kampfe um das Zeitliche unterliegenden Märtyrerin vor der zeitweilig beglückteren Nebenbuhlerin das bessere Theil beschieden ist.

An diese Scene dürften wir erinnert werden, wenn Goethe im Egmont die allegorische Figur in der Gestalt Clärchens aufsteigen läßt, wie sie dem schlummernden Helden unmittelbar vor seiner Hinrichtung den Siegeskranz zeigt und ihm die Befreiung der Niederlande vom spanischen Joch prophetisch andeutet. —

In dem Pastorale Wie es euch gefällt führt der Dichter am Schlusse der Komödie die allegorische Figur des Hymen vor, deren Erscheinen in der phantastischen Welt des Schäferidylls unter lauter arkadischen Gebilden an sich schon nichts Fremdartiges bietet. Die Romantik ist in diesem Stück so recht eigentlich zu Hause und treibt in opernartigem Gepräge und in Sangeslust ihr neckisches Spiel mit einer Umgebung, die der Realität mehr oder weniger entrückt ist. — Es kann in der That nicht Wunder nehmen, wenn hier Hymen sogar die Rolle des antiken Deus ex machina spielt, indem er mit einem Schlage durch ein paar Verse den vom Dichter geschürzten Knoten entwirrt und die bis dahin obwaltenden Mißverständnisse löst, gleichzeitig aber auch vier Liebespaaren die Hoch-

zeitsfackel anzündet: dem wackern Orlando mit Rosalinde, dem bekehrten Oliver mit Celia, dem verschmähten Silvius mit der spröden Phöbe und endlich dem Gewerbsnarren Probstein, welcher Letztere der kategorischen Weisung der Gottheit gemäß nun doch zu seiner Bauerndirne Käthchen sich bequemen muß, obwohl er gehofft hat, um eine regelrechte Trauung und in Folge dessen um einen ordnungsgemäßen Ehebund herumzukommen.

Eine vollständig ausgeführte Episode bringt uns ferner der fünfte Akt im Cymbelin in einem Bilde, welches elyseische Gestalten dem Hades entsteigen, den Göttervater Zeus in energischer Weise um seine Intervention zu Gunsten des hartbedrängten Helden beschwören und den Gott selbst unter Donner und Blitz auf dem Rücken seines Adlers herabsteigen läßt, um die Schatten zu beruhigen und seinen Entscheid über das Geschick der Sterblichen in einem mystischen Orakelspruch niederzulegen. Posthumus Leonatus, von dem Römer Jachimo betrogen, hat den Befehl zur Tödtung seiner Gattin Imogen gegeben, die er nach den von dem falschen Römer beigebrachten Scheinbeweisen für untreu halten muß. Er selbst sucht den Tod in der Schlacht, fechtend auf britannischer Seite und durch Heldenthaten den Sieg für die Sache des Vaterlandes erringen helfend. Doch „durch Schmerzen gefeiet, findet er nicht, um was er geworben." Er wirft sich deshalb in ein römisches Gewand und läßt sich als Landesfeind fangen, in der Erwartung, „sein Lösegeld durch Sterben zu zahlen." So sehen wir ihn im Kerker, in Ketten; ein sanfter

Schlummer umfängt den Todmüden, während die Schatten seines Vaters, seiner Mutter und der in früheren Römerkämpfen gefallenen Brüder aufsteigen, um für den schuldlosen, in eifersüchtigem Wahne verstrickten Sohn und Bruder Gerechtigkeit zu verlangen. Der angerufene Zeus schilt zwar die Schatten, tröstet sie jedoch und stellt dem Posthumus nahes Glück in Aussicht, indem er ein Täfelchen zurückläßt, auf welchem in dunkeln, hypothetisch gehaltenen Lapidarsprüchen ein froher Ausgang des Stücks prognostizirt wird.

Die Schatten aus dem Jenseits sind dem Zuschauer alte Bekannte: in der Eingangsscene des ersten Akts hat ihn die Exposition des Stücks mit dem ganzen Stammbaum des edeln Posthumus bereits vertraut gemacht. — Seltsam berührt nur die Art, wie die Geister mit dem Beherrscher des Himmels umspringen. Zuerst machen sie ihm die bittersten Vorwürfe, dann fordern sie die Wendung in Posthumus' Schicksal als ein Recht, zuletzt drohen sie sogar:

Blick' aus dem Marmorhaus und hilf!
Wir armen Seelen schrein
Sonst zu dem lichten Götterrath,
Des Unrechts dich zu zeihn.
Hilf, Zeus, sonst soll uns höh'res Recht
Von deinem Spruch befrein.

Zu dieser Berufung an das Generalkonzil der Götter läßt es Vater Zeus nicht kommen. Er führt zwar den dringlichen Petenten seine Majestät in Donner und Blitz zu Gemüthe, so daß sie demüthig in die Knie

sinken, verweist sie auch in einer eindringlichen Reprimande in die gehörigen Schranken, thut ihnen aber doch den Willen und fährt in allem Pomp wieder auf zu seiner kristallnen Hofburg, während der Schatten Sicilius' über den Schwefelduft des Götterodems, sowie über die Physiognomie des Königsadlers chemische resp. zoologische Betrachtungen anstellt und dann mit der Sippe verschwindet.

Ich muß gestehen, daß ich die hier vorliegende Allegorie in ihrer Breite für ziemlich überflüssig halte. Was die Schatten von den Schicksalen und Thaten des Posthumus hervorheben, um ihre Petition an Vater Zeus zu motiviren, weiß der Zuschauer, und den dunkel angedeuteten glücklichen Ausgang des Dramas erfährt derselbe, wenn ihn sein Ahnungsvermögen nicht schon früher dazu verhilft, bereits in der nächsten Scene. Wozu das Einschiebsel? Dazu kommt, daß die Diktion strohern und unbeholfen, der Inhalt seicht ist, sogar an das Läppische streift, so daß mir die Ansicht der englischen Interpreten, die diese allegorische Episode für unecht erklären, sehr plausibel erscheint. Möglich, daß, wenn Posthumus seine bevorstehende Wiedervereinigung mit der todtgeglaubten Imogen durchaus erträumen muß, der Dichter dies durch eine kurze Pantomime (wie in Heinrich IIX.) angedeutet und auf diese Weise den Traum veranschaulicht hat, während ein unberufener Regisseur eine bloße Bühnenweisung — woran Cymbelin besonders reich ist — in schlechte Verse zu übersetzen sich gedrungen gefühlt haben mag.

Doch überlassen wir diese Kontroverse den Philologen. Ist die Stelle echt, wie dies Gervinus behauptet, auch selbst Tieck und Ulrici nicht bezweifeln, obwohl sie die Schwäche der desfallsigen Komposition anerkennen, so hat sie Shakespeare sicherlich nicht in einer glücklichen Stunde gedichtet — unter allen Umständen, echt oder unecht, bildet sie den Uebergang zu einer zweiten Gruppe der allegorischen Dichtergebilde, die, den dekorativ-episodischen Charakter aufgebend, zu der Haupthandlung der Stücke in unmittelbarste Beziehung treten, bezüglich in dieselbe eingreifen. Es sind dies die Geistererscheinungen.

Börne[1]) nennt Shakespeare einen Naturgläubigen, einen Naturkundigen, dem Weisheit gleichbedeutend ist mit der Abspiegelung der Welt im menschlichen Geiste, der Himmel und Erde, Hölle und Paradies, Leben und Tod lediglich als „menschliches Gesicht" erscheinen läßt. Für die Natur, für die Grenzen des Menschlichen hat der weise Dichter ein viel zu scharfes Auge, er ist viel zu sehr Realist, als daß er Das, was sich außerhalb der Realität bewegt, nicht als wesenloses Sein, als Schatten, „Kinder unseres Hirns" betrachtet haben sollte. Daß unsere Rechnung hinieden mit dem Tode geschlossen sei, spricht er zu oft aus, als daß er nicht über den Gespensterglauben seines Jahrhunderts erhaben gewesen sein sollte. Eine Rückkehr der Gestorbenen aus dem Jenseits in diese reale Welt kann ihm nur als ein Phantasiegebilde gegolten haben, und wo er auf den Köhlerglauben

[1]) Börne, Dramaturgische Blätter, II. S. 174.

seiner Zeit zurückzugreifen sich veranlaßt sieht, kann er nur davon ausgegangen sein, das außerhalb des Natürlichen Liegende dem Volksglauben gemäß lediglich als phantastischen Vorwurf künstlerich zu verwerthen.

So oft er Geister heraufbeschwört, verkörpert er eine Idee, substituirt er „einem Anderen ein Anderes", giebt den Gedanken, Empfindungen Lebender Gestalt und Form in den Erscheinungen Abgeschiedener, verwandelt die bloße Rede in sichtbare Wesen, allegorisirt also innere Vorgänge in dem Seelenleben seiner Helden durch Vorführung schattenhafter Gestalten, die etwas jenen Vorgängen Aehnliches zum Ausdruck bringen.

Auch wenn man diese Absichtlichkeit des Dichters nicht gelten lassen will und dem realistischem William Shakespeare trotz seiner Naturweisheit den Gespensterglauben seiner Zeit zu imputiren sich durchaus veranlaßt findet, so bleiben immerhin jene Geistererscheinungen für uns, für ein nüchterner gewordenes Geschlecht — sofern wir nicht gerade zu den Spiritisten zählen und der Theorie der vierten Dimension huldigen — bloße Allegorien, mag sie der Dichter gemeint haben, wie er will, und dies um so mehr, als sich die durch die schattenhafte Hülle durchschimmernde Idee in ziemlich klaren Umrissen erkennbar macht.

Am Deutlichsten in Richard III. Den gewissenlosen Usurpator, der sich mit blutiger Axt den Weg zum Thron gehauen, den in seiner Verbrecherlaufbahn Nichts beirrt, Nichts aufgehalten hat, selbst nicht der Fluch der greisen Mutter, finden wir auf dem Felde

zu Bosworth am Vorabend der Schlacht gegenüber dem jungen Heinrich Richmond, dem nachmaligen Heinrich VII., der mit Heeresmacht über den Kanal herübergekommen ist, um den Kronenräuber zur Verantwortung zu ziehen. Die Zelte der beiden Gegner öffnen sich und zeigen dieselben schlafend. Da steigen zwischen den Lagerstätten der beiden Fürsten die Schatten Derer auf, die der Usurpator seiner Herrschsucht geopfert hat, die Geister des Königs Heinrich VI. und seines Sohnes, des Herzogs Clarence, der Söhne Eduards, der Verwandten der Königin Elisabeth, des Kämmerlings Hastings, des Helfershelfers Buckingham und der Königin Anna. Sie Alle rufen ihm das verhängnißvolle: „Verzweifl' und stirb" entgegen, während sie dem tugendhaften Richmond Glück und Sieg prophezeien. Dem hartgesottenen Richard schauert's bis in das tiefste Mark:

O feig, Gewissen, wie bedrängst du mich!

stöhnt er in seines Herzens Angst und:

Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschied'nes Zeugniß,
Und jedes Zeugniß straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig, schuldig!

Dem eintretenden Kämmerer beichtet er:

O Ratcliff! ich hatt' einen furchtbaren Traum,
— es warfen Schatten

Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richard's,
Als wesentlich zehntausend Krieger könnten!

Richmond erzählt beim Erwachen seiner Umgebung: Träume schönster Ahnung hätten ihm den süßesten Schlaf gebracht. Nach des Dichters eigenen Worten repräsentiren sonach jene abgeschiedenen Seelen Traumgebilde Lebender — sie allegorisiren das böse und das gute Gewissen, sie verkörpern in dem schuldigen Richard das Gericht, in dem tugendreichen Richmond den Frieden einer reinen Seele.

Einen ähnlichen Ausdruck Dessen, was in dem Innern des Helden vorgeht, versinnbildlicht der Geist Banquo's im Macbeth. Der nach Duncan's Ermordung zum König Schottlands Erwählte hat die Großen des Reichs zu einem Banket im Prunksaale zu Forres versammelt. Bei Musterung seiner Gäste vermißt er seinen Freund und früheren Mitfeldherrn Banquo, den er so eben erst in der Nähe des Schlosses hat niederstoßen lassen, weil er auf Grund der ihm gewordenen Weissagung fürchtet, die Krone werde auf den Stamm des Beargwohnten übergehen. Kaum hat Macbeth das gleißnerische Bedauern ausgesprochen, wie sehr ihm Freund Banquo fehle, so sieht er den Geist des auf seine Veranstaltung Gemordeten inmitten der Tafelrunde, den vorwurfsvollen Blick auf den Mörder gewendet, dem der Schrecken alles Blut zum Herzen jagt und das Haar sträuben macht. — Der Paroxysmus geht momentan vorüber, als der Schatten verschwindet; doch kaum hat sich Macbeth wieder aufgerafft,

kaum hat er nach Wein gerufen, um auf des Vermißten Wohlergehen zu trinken, so steht die blutige Gestalt wieder vor ihm, „das körperlose Blendwerk, das seine festen Nerven beben und ihn zur Memme macht.“ Stumm, wie es gekommen, entweicht das Gespenst, ungesehen von der Lady Macbeth und den banketirenden Lords, welche Letztere ebenso erstaunt wie erschreckt über des Königs seltsames Wesen in Eile aufbrechen und den Mörder seiner Gewissensangst überlassen. Die richtende Gewalt der Nemesis kleidet sich also auch hier in die Erscheinung aus dem Jenseits, um dem Zuschauer den momentanen Seelenzustand des gefallenen Helden zu veranschaulichen.

Dabei läßt es jedoch der Dichter des Macbeth nicht bewenden. Der ungeheuerlich mystische Zug, der durch die ganze Dichtung weht, bedingt ein schärferes Eingreifen übersinnlicher Mächte, d. h. eine breiter angelegte Allegorisirung. Drum läßt Shakespeare schon im Anfange der Tragödie den Fall des Helden auf diesem Wege sich vollziehen: er substituirt den bereits vergessenen[1]), in der Brust Macbeths wieder auftauchenden und als Versuchung neu an ihn herantretenden Gelüsten der Ehrbegierde gespenstige Wesen, dem nordischen Mythus entlehnt[2]), wie er selbst sagt: „von jenseits der Natur“, die drei Hexen oder Schicksals-

[1]) Macbeth A. 1, Sc. 3: Habt Nachsicht! In vergessnen Dingen wühlte Mein dumpfes Hirn.

[2]) Wiewohl schon in der Quelle des Dichters, in Holinsheds Chronik, vorkommend.

schwestern (weird sisters), die sich nachher, als sich der Held in sein Verbrechernetz bereits verstrickt hat, mit allerhand Zauberapparat umgeben, wo es gilt, den Gesunkenen durch zweideutige Versprechungen und Voraussagungen in immer tiefere Schuld zu locken. Anfangs bloß Vertreterinnen einer den Helden beherrschenden einzelnen Vorstellung, verdichten sie sich im Fortgange der Tragödie zu Symbolen, zu Sinnbildern der magischen Gewalt der Sünde, zu Prädikanten einer allgemeinen Wahrheit, die der Dichter in die Worte faßt:

Was schlimm begann, stärkt sich durch neue Schuld —

zu Repräsentanten der Grundidee des ganzen Stücks. Ohne Reiz, unedel in Rede und Geberde, häßlich wie die Nachteulen, von teuflischer Bosheit, bestimmen die weird sisters nicht, wie die antiken Parzen, das Loos der Erdensöhne; über die Willensfreiheit der Letzteren steht ihnen keine andere Gewalt zu, als die der Verführung. Ihre Obermeisterin Hekate wirft ihnen deshalb auch vor:

Ihr dienet dem verkehrten Sohn,
Der trotzig und voll Uebermüth
Sein Werk nur, nicht das Eure thut!

Die Verführungskünste, die sie in der Höhle ins Werk setzen, um Macbeth in Wahnwitz, in Zerstörung zu treiben, sind vom Dichter auch wieder speziell symbolisirt in den aus dem Zauberkessel hervorgerufenen Gebilden — des bewaffneten Hauptes, das vor Macduff warnt, des blutigen und des gekrönten Kindes, die ihre trügerischen Vorausverkündigungen von unmög-

lich scheinenden Bedingungen abhängig machen, der acht schattenhaften Könige mit dem hier wieder auftretenden Geiste Banquo's, die dem Verführten die sich in ferner Zukunft erweiternde Macht der schottischen Krone in Banquo's Stamme vorspiegeln. So treiben Furcht und Hoffnung, Zweifel und Sicherheit, „des Menschen Erbfeind", in der Brust des gefallenen, vom bösen Gewissen gepeinigten Nordlandshelden ihr wechselvolles Spiel, wie dies hier in der Hexenküche in phantastischen Bildern vorgeführt wird. Und wie die Triebe der Leidenschaft, des Ehrgeizes, der Rachsucht in der Menschenseele auf- und niedertauchen gleich den vorüberziehenden Wetterwolken, so kommen die weird sisters, Hekate und die Geistererscheinungen der Hexenhöhle — und so zergehen sie in Luft. Alles psychologisirende Symbolik!

Das Phantom des gemordeten Cäsar in Brutus' Zelte bei Sardes am Vorabend des Abmarsches nach dem Schlachtfelde von Philippi fand Shakespeare im Plutarch, seiner Quelle, vor. Dort ist die Begebenheit als Anekdote erzählt. Indessen der Dichter nahm sie auf und verwerthete sie als wirksames Mittel, den vierten Akt der Tragödie nach den unerquicklichen Zänkereien der Feldherrn über die Zweckdienlichkeit ihrer militärischen Operationen phantastisch-allegorisch zu schließen. Das Werk der Reinigung und Wiederherstellung der Republik mit Cäsar's Opfertode hat sich als unhaltbar bewiesen; alsbald nach der Katastrophe im Senat müssen die Verschworenen überzeugt sein, daß die Römer, die anstatt des Gemordeten den Brutus zum Cäsar

ausrufen wollen, keine Republikaner mehr sind. Der rettungslose Bankerott der Freiheit hat sich bereits in Rom klar gemacht; er ist auch in dem Heere der Wiederhersteller ausgebrochen, in welchem Selbstsucht, Uneinigkeit, Mangel an Selbstvertrauen ihren entmuthigenden Einfluß ausüben. In der verhängnißvollen Schlacht bei Philippi ruft Brutus selbst, als er vor den Leichen seiner Kameraden Cassius und Titinius steht:

O Julius Cäsar! Du bist mächtig noch,
Dein Geist geht um! er ist's, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt!

Diese Worte überheben uns der Mühe der Deutung; der Dichter tritt als sein eigner Interpret auf. Seinem Brutus, dem übrigens, wie er dem Volumnius vertraut, der Geist Cäsar's ein zweites Mal in der Nacht vor dem Treffen erschienen ist, bedeutet die Erscheinung aus dem Jenseits nichts Anderes, als die Nutzlosigkeit des gebrachten Opfers, die dafür die Opferer ereilende Vergeltung, die Selbstzerstörung des römischen Republikanismus.

Der Geist des weiland Königs von Dänemark im Hamlet wandelt des Nachts auf der Schloßterrasse von Helsingör, den Wachthabenden so lange sichtbar, bis er den Einen gefunden, den er zu seinem Rächer erkoren und bisher ruhelos gesucht hat, seinen Sohn Hamlet. Von da ab verschwindet er für alle Andere — für die Freunde und Begleiter des Prinzen, welchen er nur noch aus der Tiefe seine Weisung zum Verschweigen des Geschehenen zukommen läßt; für die

Königin, für die er bei seiner „Heimsuchung“ in der Closetscene nur körperlose Luft ist, die auch seine Mahnung an den „trägen“ Sohn nicht hört; nur ihm, dem Auserwählten, dem Sonntagskinde Hamlet, bleibt er wahrnehmbar in seiner geharnischten Gestalt, in seiner milden Rede. — Nachdem er dem Sohne, der ihm auf seinen Wink nach einem abgelegenen Theil der Schloßterrasse gefolgt ist, eröffnet, daß er verdammt sei

— auf eine Zeit lang Nachts zu wandeln
Und Tags gebannt, zu fasten in der Gluth,
Bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit
Hinweggeläutert sind —

bringt er ihm die Schreckenskunde, daß

— das Ohr des Reichs
Durch den erlognen Hergang seines Todes
Schmählich getäuscht sei.

Es heiße, daß ihn, derweil er im Garten geschlafen, eine Schlange gestochen. Diese Schlange trage jetzt seine Krone; Gift habe ihm der eigene Bruder ins Ohr geträufelt. Seine, des Sohnes, Aufgabe sei es, den unerhörten, schnöden Mord zu rächen.

Es ist richtig, man muß es Börne zugestehen, der Geist im Hamlet ist redselig, wenigstens gesprächiger als die übrigen Erscheinungen aus dem Jenseits. Dafür ist er aber auch nicht bloßes Stimmungsbild, wie die andern; er handelt, er leitet das Stück ein, übernimmt die Exposition und giebt der Tragödie die ganze Signatur, indem er ein Prinzip vertritt, eine ethische Pflicht, ein heiliges Gesetz verkörpert, das der Blutrache. Das

Alles will nicht aphoristisch behandelt sein. Geharnischt erscheint das Gespenst dem zur Erfüllung dieser Pflicht Berufenen; zum Zeichen, daß nur Blut und Eisen die Sühne herbeiführen kann. Milde gegen die mitschuldige Mutter befiehlt es an, damit der Rächer „sein Herz nicht beflecke", die Grenzen des Natürlichen nicht überschreite und sich nur auf das absolut Nothwendige beschränke. Das Phantom, dem auserwählten Rächer menschlich nahe gerückt, fühlt mit dem Sterblichen — wie ein Erdensohn. Um so bezeichnender ist es für Hamlet, daß er trotzdem schwankt, trotzdem zweifelt, daß er in Unthätigkeit verharrt, obwohl ihm klar ist, daß er als einziger Sohn des Gemordeten, als sein Thronerbe einzig und allein dazu berufen sei, über den Brudermörder und Kronenräuber das Strafgericht zu halten, daß nur er und kein Anderer die Blutrache zu üben habe.

Die beiden Stücke, in welchen sich die Allegorie über die ganze Dichtung verbreitet und derselben zum Grunde liegt, der Sommernachtstraum und der Sturm, sind Maskenspiele, allerdings nicht von dem steif akademischen Gepräge Ben Jonson's, sondern mit ebensoviel Freiheit als künstlerischem Takt, echt shakespearisch komponirt. „Diesen Schaustellungen, sagt Drake[1]), gab man höhern Zweck und bedeutenderen Inhalt, und während sie scheinbar nur zum Behufe der Beglückwünschung und Unterhaltung verfaßt wurden, schärften

---

[1]) Drake, Shakespeare and his Times, p. 437.

sie entweder eine sittliche Weisheitslehre ein oder sie erreichten diese Absicht unmittelbarer, indem sie Tugend und Laster personifizirten und eine Art ethischen Dramas zur Anschauung brachten." Man scheidet sie in die eigentliche (mehr gehaltene) Maske und in die possenhafte Antimaske, welche Letztere wiederum gemeinhin in zwei Halbchöre zerfällt. Demgemäß ist auch der Sommernachtstraum komponirt.

Die Maske bildet die Hochzeit des Theseus mit Hippolita, sowie die Liebesgeschichte der beiden Paare Lysander-Hermia und Demetrius-Helena; die Antimaske wird dargestellt durch die beiden Halbchöre der Feen mit Oberon-Titania an der Spitze einerseits, und der Rüpel und Handwerker andererseits. Zwischen beiden Masken hat der Dichter insofern eine Ausgleichung herbeigeführt, als er die Antimaske der Feenkomödie zur höchsten Stufe poetischer Behandlung emporhebt, die Maske dagegen in der Streitscene zwischen den beiden verliebten Mädchen, sowie bei der Hochzeitsfeier der drei Brautpaare im V. Akte in das Gebiet des Komischen rückt, während der zweite Halbchor der Clowns in dem Pyramus-Thisbespiele allerdings unverhohlen sein possenhaftes Wesen treibt. Außerdem hat Shakespeare die Handlung in Maske und Antimaske kunstvoll in einander verschlungen, obgleich sonst gewöhnlich — namentlich bei Ben Jonson — in den Maskenspielen beide Theile unvermittelt neben einander herlaufen.

Daß der Sommernachtstraum als ein Gelegen-

heitspoem zur Verherrlichung einer Hochzeitsfeier gedichtet ist, geht unzweideutig aus Oberon's Schlußworten hervor. Man hat nur darüber gestritten, für wessen Vermählungsfest die Maske bestimmt gewesen sei. Seit Halpin's scharfsinniger Auslegung der Stelle im II. Akt Scene 1 (Oberon's Vision) nimmt man allgemein an, daß die Komödie für die Hochzeitssolennitäten des Grafen von Essex geschrieben worden. Wie sehr es hierbei auf die Belustigung des gefeierten Paares gemünzt gewesen und wie das Ganze nach des Dichters Worten eben nur ein Unterhaltungsscherz sein soll, ergiebt der Dialog der Brautleute und ihrer Gäste. — Es fragt sich nur, ob und in wie weit die Dichtung eine von Drake den Maskenspielen überhaupt als nothwendiges Requisit beigelegte Weisheitslehre oder Moral nvolvirt und erkennen läßt.

Im Sommernachtstraum treibt die Liebe ihr tollstes Spiel; nicht jene tief gehende Leidenschaft, die sich des eigenen Ichs entäußert, um in einem andern Ich aufzugehen (love), sondern das phantastische Gebilde von Laune und Einbildung, das sich von dem Zufall abhängig macht und sich deshalb ein gelegentliches Abspringen, einen Wechsel je nach den Verhältnissen nicht sonderlich übel nimmt (fancy)[1]. Alles liebt in dem Maskenspiele, Alles irrlichterirt aber auch mit seiner Neigung hin und her, und wo dieser Wechsel nicht in aktueller Thätigkeit vorgeführt wird, deutet

[1]) Vgl. Jahrbuch XIX. 45 ff.

der Dichter wenigstens historisch darauf hin. Und nicht allein die Sterblichen faßt und beherrscht dieser Taumel — auch die Elementargeister, die Beherrscher der Feenwelt werden in denselben hineingerissen. — Doch ist dies Alles nur ein Traum, sommernachtsgeboren. Der Dichter selbst betitelt sein Poem: A Midsummer-Night's Dream; der Interpret könnte dem Titel noch die Worte: the fancy voraussetzen — und der Grundgedanke der Allegorie wäre deutlich genug ausgesprochen.

Elze[1]) führt aus, daß im Sommernachtstraum die Liebesverhältnisse der damaligen Aristokratie wie in einem Spiegelbilde dargestellt würden und erklärt die Freiheit, mit der dies und noch dazu auf einem adligen Feste geschehen, mit der Ungebundenheit der Poeten aus der Elisabethischen Aera, die ihnen namentlich in Privatkreisen erlaubt habe, ihren Witz auch gegen die hohen Schichten der Gesellschaft, ja selbst gegen die Träger der Krone zu richten. Ich gehe noch einen Schritt weiter, als der philologische Interpret: ich behaupte, die Allegorie: The Fancy, A Midsummer-Night's Dream gilt nicht bloß dem Grafen Essex und seinen Hochzeitsgästen; sie birgt eine allgemein gültige Wahrheit in sich, die sich noch heutigen Tags jedes Hochzeitspaar zu Herzen nehmen kann, zumal Hyppolyta versichert:

Doch diese ganze Nachtbegebenheit
Und ihrer Aller Sinn, zugleich verwandelt,

---

[1]) Jahrbuch III. 170.

Bezeugen mehr als Spiel der Einbildung —
Es wird daraus ein Ganzes voll Bestand,
Doch seltsam immer noch und wundervoll.

Hier scheint mir der Dichter andeuten zu wollen, wie das leichte Spiel der schattenhaft flüchtigen Liebeslaune (fancy images) erstarken könne (grows) zur unwandelbaren Seelengemeinschaft (great constancy).

Die Träger der Allegorie können als Traumgestalten nicht scharf gezeichnet sein — und doch lassen sich bei alledem durch den umhüllenden Schleier die Umrisse der einzelnen Charakterköpfe erkennen: das heldenhafte Brautpaar Theseus-Hippolyta, der besonnene Lysander, der fahrige Demetrius, die kecke Hermia und die sanfte Helena heben sich von einander ab, und selbst die Elementargeister sind mit Zügen ausgestattet, die einen Anflug von Individualisirung an sich tragen: der Trotzkopf Titania, der eigenwillige Oberon, der zu allerlei boshaften Streichen allzeit aufgelegte Poltergeist Puck. Und über dies Alles ist ein Duft gezogen, so berückend, daß wir selbst zu träumen meinen, bis uns die derben Späße der Clowns in der Antimaske aus dem Reiche des Phantastischen in die realste Wirklichkeit versetzen.

Auch in der zweiten Maske, deren erste bei einem Hoffeste in Whitehall erfolgte Aufführung die Forscher in das Jahr 1611 verlegen, im Sturm, werden wir in das Gebiet des Wunderbaren, des Märchenhaften geführt, ohne daß uns jedoch der Boden der Wirklichkeit gänzlich entzogen würde. Wie im Sommernachts-

traum vergeschwistert sich das Phantastische, physikalisch Unmögliche dergestalt mit dem Realen, daß das Erstere seine Selbstständigkeit, seine Bedeutung als bloße seltsame Caprice aufgiebt und in seiner Beziehung auf das mit ihm verbundene Reale ein Wirkliches bedeutet, d. h. es wendet sich das Unmögliche zur Symbolik, es wird zur Allegorie.

Den Grundgedanken des Sturms bezeichnet Rosenkranz eben so treffend wie prägnant als die Unterdrückung und Bewältigung des Naturelements durch das Kulturleben, wozu dem Dichter die von Sylvester Jourdan 1609 veröffentlichten Abenteuer englischer Seefahrer auf den Bermuda-Inseln den äußern Anlaß mögen gegeben haben. Das Hohepriesterthum der Bildung und Gesittung vertritt Prospero, zwar ausgestattet mit übernatürlichen Kräften, ein Nekromant, wie ihn der Volksglaube sich vorstellt, jedoch nicht bloße Abstraktion, sondern durch und durch individualisirt, voller Humanität, ein zärtlich liebender Vater, das versöhnlichste Gemüth, eine hohe fürstliche Gestalt, adlig in Haltung und Gesinnung, eben so klug wie gelehrt. Früher Herzog von Mailand, hat er sich, von einem unabweisbaren Forschertriebe geleitet, dergestalt in das Studium der Naturkräfte vertieft, daß er die Sorge für den Staat seinem ungetreuen, herrschbegierigen Bruder überlassen hat, von dem er entthront und mit seinem zarten Kinde Miranda auf einem morschen Fahrzeuge den Meereswellen preisgegeben worden ist. Die Treue eines alten Dieners rettet ihm das Leben

und seinen nekromantischen Apparat. So ist es ihm möglich geworden, die Geisterinsel, an welcher er gelandet, seiner Herrschaft zu unterwerfen und ein neues Reich zu gründen, das Reich des Geistes über das Stoffliche und Elementare. — In dieser Mission finden wir Prospero zwölf Jahre nach seiner Mailänder Entthronung auf dem Eiland. In erster Linie wird uns derselbe in der Herrschaft über Kaliban vorgeführt, über eine Kreatur, halb Thier, halb Dämon, das rohe Produkt eines Teufels und einer Hexe, den der Nekromant thierisch stammelnd, seiner Existenz sich nicht bewußt, auf der Insel vorgefunden, den er sprechen gelehrt, gepflegt, unterrichtet und schließlich sich völlig dienstbar gemacht hat, da seinen Bestrebungen seitens des Unthiers Widerwilligkeit und Bosheit entgegengesetzt worden sind. Das Kulturleben Prospero hat damit das Oede, Träge des roh Geschaffenen, den spröden, der Kultur widerstreitenden Erdstoff Kaliban, das Symbol der Unkultur seiner zwingenden Herrschaft unterworfen. — Die dem Nekromanten hörige Dienerschaft, mit deren Hilfe er dieses Imperium erlangt und befestigt hat, sind Elementargeister: Sylphen, Nymphen, Gnomen, Feuergeister, wie sie im Volksglauben weben und schaffen; durch sie verfinstert Prospero die Sonne, regt er die See auf und beruhigt sie wieder, zaubert er den Sturm hervor und läßt ihn wieder sich legen. Ariel, der Oberste dieser Geister und sein Famulus, vereinigt alle vier Elemente in sich und nimmt die Gestalt des Einen oder des Andern an, je nach den Bedürfnissen und

Befehlen des Meisters. Eingeklemmt „ein Dutzend Jahre“ in einer Fichte Spalt und befreit durch Prosperos Kunst ist er dem Befreier in Dienstpflicht ebenso ergeben, wie sich der Rohstoff Kaliban undankbar, trotzig erweist. Während dieser das Ungefüge, Klotzige repräsentirt, ist Ariel ganz Anmuth, Grazie, Behendigkeit. — Die Symbolik aller dieser Figuren dürfte ziemlich nahe liegen: der menschliche Geist macht sich nicht allein den rohen, spröden Erdstoff, sondern auch die durch ihn befreiten Naturkräfte dienstbar und bringt in dieser Ueberlegenheit diejenigen Wunder zur Erscheinung, wie sie schon Sophokles an dem „gewaltigen, in Erfindungen listiger Kunst gewandten, die ewige, nie zu ermattende Göttin Gäa abmüdenden Menschen“ rühmt und besingt[1]). Der wahre Dichter ist der wahre Seher; ist es doch, als wenn sich schon in fernen Jahrhunderten der poetischen Intuition als gestaltlose Offenbarung dargestellt hätte, wie Gewaltiges der Menschengeist leisten, wie er sich und seinen Interessen selbst die elementaren Kräfte des Dampfs und des elektrischen Funkens dereinst gehorsam machen würde.

Des Dichters Aug', im schönen Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und giebt ihm festen Wohnsitz[2]).

---

[1]) Antigone V. 332 ff. *πολλὰ τὰ δεινὰ, κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει* 2c.

[2]) Sommernachtstraum A. 5, Sc. 1.

In diese Symbolik, die der Dichter noch dadurch verstärkt und würzt, daß er dem Kulturleben Prospero den höchsten versittlichenden Einfluß auf das Menschenherz beilegt, sofern der Zauberstab des Nekromanten die feindseligen, bezüglich bösen Regungen im König Alonso, im Prinzen Sebastiano und in dem Usurpator Antonio, den „drei Sündenmännern", zum Frieden und zur Umkehr zwingt, spielt noch ein besonderes allegorisches Moment, ein rein dekoratives hinein. — Fernando, der neapolitanische Königssohn, wie die Uebrigen durch den Sturm auf das Eiland verschlagen, gewinnt die Liebe Miranda's, der Tochter Prospero's. Die fast schauerliche Reinheit dieser vom Nekromanten begünstigten Seelengemeinschaft soll dem jungen Paare zum Bewußtsein gebracht, ihm aber auch gleichzeitig die dereinstige Gewährung in Aussicht gestellt werden. Die strenge, hehre Juno und die spendende Ceres, von der Götterbotin Iris eingeführt, verheißen Segen und „Ehbescheerung" und keusche Nymphen schlingen mit braunen Schnittern den anmuthigen Reigen, „der rieselnde Bach mit der ergiebigen Furche", um den Bund treuer Liebe feiern zu helfen. Und wie dies sinnige Schaugepränge zerstiebt in Luft, erklärt Prospero dem Liebespaar, so werden auch wir

Spurlos verschwinden. Wir sind solch ein Stoff
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf[1]).

[1]) Der Sturm A. 4, Sc. 1.

Dieselbe Hinweisung auf die allegorische Bedeutung des Ganzen, wie im Sommernachtstraum. — Und wenn Prospero gelobt, sein Zaubern abzuschwören, sobald er seine Mission erfüllt habe:

— So brech' ich meinen Stab,
Begrab' ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
Will ich mein Buch ertränken —[1])

dann haben auch wir das allegorische Gedankenbild des Sturms ausgeträumt und kehren mit dem wiedereingesetzten Herzog in die Wirklichkeit zurück, in

— sein Mailand, wo sein dritter
Gedanke soll das Grab sein! —[2])

II.

Die Tendenz im Drama hat zwar etwas Stammverwandtes mit der Allegorie, sofern Beide das Pragmatische in das Bereich der Idee rücken, das Konkrete mit dem Abstrakten zu verbinden suchen; sie erreichen dies jedoch auf völlig verschiedenen Wegen. Während die Allegorie das Allgemeine spezialisirt, verallgemeinert die Tendenz das Spezielle und zwar in der ausgesprochenen Absicht, mit einer bestimmten Idee durch den Träger derselben auf den Zuschauer einzuwirken und diesen für des Dichters Anschauung zu gewinnen. Diesem Zwecke gemäß muß darum die Tendenz unverhüllt, nüchtern, vernünftig auftreten, realistisch zur

[1]) A. 5, Anfangsscene. [2]) A. 5, Schluß.

Erscheinung gebracht werden, vor Allem ein Problem der Zeit behandeln, während die Allegorie in ihrer mystischen Umhüllung und Verschämtheit, phantasiegeboren, sich nur an die Einbildungskraft des Zuschauers wendet, um ihn dem realen Sein und den Zeitverhältnissen zu entrücken.

Soweit das Tendenziöse in Shakespeare's Dramen episodisch auftaucht als sporadisches Einschiebsel, verfolgt es unverkennbar einen bestimmten didaktischen Zweck; so weit es sich dagegen über ganze Stücke verbreitet, steht die Absicht der Verspottung in erster Linie. Die desfallsigen Dramen charakterisiren sich lediglich als Satiren.

Didaktisch verfährt der Dichter, wenn er in König Richard II. in der Schlußscene des dritten Akts den Gärtner mit seinen Gehilfen über die Absetzung des Königs durch Heinrich Bolingbroke politisiren läßt. Der Engländer, mag er Whig sein oder Tory, hängt mit seltner Zähigkeit an dem Bestehenden: der Grundzug seiner Politik ist Loyalität. Daß ein König absetzbar sei, davon steht nichts in seinem Katechismus. Und so oft sich wirklich die Parlamente veranlaßt gesehen haben, bei Lebzeiten eines Königs den Thron für erledigt zu erklären, wie dies bei Richards den Zweiten und später bei Jakobs des Zweiten Entthronung geschehen ist, da haben die betreffenden Fürsten das Volk und dessen Vertreter zu dem Aeußersten getrieben und geradezu in den Stand der Nothwehr versetzt. Ein solcher exorbitanter Ausnahmefall, wofern

er auf die Bühne gebracht wird, bedarf dem englischen Publikum gegenüber immer einer tendenziösen Motivirung, und Shakespeare, als echter Praktikus, giebt diese seinen Zeitgenossen in der seinem Parterre faßlichsten Weise, indem er in der bezeichneten Scene einen Mann aus dem Volke, den Gärtner, seine Anschauungen über die Streitfrage in einem Bilde aus seiner Hantirung zum populärsten Ausdruck bringen läßt:

O welch ein Jammer ist es, daß er nicht
Sein Land so eingerichtet und gepflegt,
Wie wir den Garten. Um die Jahreszeit
Verwunden wir des Fruchtbaums Haut, die Rinde,
Daß er nicht überstolz vor Saft und Blut
Mit seinem eignen Reichthum sich verzehre.
Hätt' er erhöhten Großen das gethan,
So konnten sie des Dienstes Frucht noch bringen,
Und er sie kosten. Ueberflüß'ge Aeste
Hau'n wir hinweg, damit der Fruchtzweig lebe.
Thať er's, so konnt' er seine Krone tragen,
Die eitler Zeitverderb nun ganz zerschlagen.

Die Scene ferner, welche der Dichter dem dritten Theile Heinrich VI. einfügt (Akt 2, Scene 5), und worin er einen Sohn, der seinen Vater, und einen Vater, der seinen Sohn erschlagen hat, mit der Leiche des Andern, im Begriff, dieselbe auszuplündern, auftreten läßt, ist ebenso demonstrativ tendenziös, wie die oben erwähnte: sie exemplifizirt die Lehre, daß moralisch nichts verwerflicher sei, nichts die Familienverhältnisse wie die gemeine Wohlfahrt mehr in Frage stelle, als ein bürgerlicher Krieg:

O Gott! erbarm' dich dieser Jammerzeit:
Was doch für Thaten, grausam, schlächtermäßig,
Verblendet, meuterisch und unnatürlich,
Die tödtliche Entzweiung täglich zeugt!

Indem der Dichter in die Klagen des gemeinen Mannes die des unglücklichen Königs Heinrich hineinmischt, zeigt er seinem Zuschauerkreise, wie sehr das Wohl des Landes davon abhängig sei, daß sich das Regiment in starker Hand befinde, eine Lehre, die gewiß darauf berechnet war, dem beglückten Alt-England die Segnungen der Elisabethischen Herrschaft und das Gedeihen des Landes unter der wohlbefestigten Tudor-Dynastie vor Augen zu stellen.

Die Figuren des Gärtners, jenes Sohnes und Vaters treten sonach aus ihrer konkreten Gestaltung heraus und erweitern sich zu Abstraktionen, dazu bestimmt, für die didaktischen Sätze des Dichters beim Zuschauer Propaganda zu machen: sie sind tendenziöse Charaktere.

Aus der Schilderung des Plebs im Julius Cäsar und Coriolan, sowie des englischen Volks in Heinrich VI., hat man dem Dichter vielfach den Vorwurf absichtlicher Herabwürdigung gemacht, und läßt es sich allerdings nicht in Abrede stellen, daß Shakespeare in den Römerdramen wie in der englischen Historie das Volk als eine wandelbare, bestechliche, urtheilslose, verdummte Menge darstellt, ebenso widerwärtig in ihren Manifestationen, wie verthiert in ihren leidenschaftlichen Ausbrüchen. Es läßt sich ferner nicht verkennen, daß die desfallsigen Schilderungen das Gepräge der Ab-

sichtlichkeit an sich tragen, was um so auffälliger erscheinen muß, als Shakespeare selbst, aus der niedern Schicht des Volks hervorgegangen, seine eigentliche gesellschaftliche Sphäre in recht wenig anmuthender Weise darzustellen kein Bedenken trägt. Hier läßt ihn allerdings seine sonstige Objektivität im Stich. Im 3. Sonett dekumentirt er die Schwäche, seine bürgerliche Geburt beklagen zu müssen. Er ist mit seinem ganzen Fühlen und Sehnen Aristokrat vom reinsten Wasser und sucht gern die Gelegenheit auf (wie z. B. in Ende gut, Alles gut und im Hamlet), wo er sein bürgerliches Bewußtsein mit der Ueberlegenheit des geistigen Adels zu trösten sich bestrebt. — Die schweißigen Mützen und die schwieligen Fäuste der rohen Masse sind nun einmal seiner Feinfühligkeit zuwider — er muß seinem aristokratischen Groll tendenziösen Ausdruck geben, und daß er sich die Modelle zu seinen Leuten des Volks ausschließlich aus der untersten Schicht wählt, dürfte man ihm um so weniger anzurechnen in der Lage sein, als derjenige Stand, welcher mit seiner Bildung und Leistungsfähigkeit in unserer Zeit den eigentlichen Kern des Volks ausmacht und den Stützpunkt der jetzigen staatlichen Existenz abgiebt — der sogenannte dritte Stand, in dem Organismus des öffentlichen Lebens erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts bedeutungsvoll auftritt und seine jetzige Geltung lediglich dem Entwicklungsgange unserer politischen Verhältnisse zu verdanken hat. — Was zur Zeit des lustigen Alt-Englands innerhalb des Bürgerstandes nur einiger-

maßen auf Bildung Anspruch machte und dem Besseren zustrebte, sah sich gezwungen, sich der Gentry als dem bestimmenden Faktor in sozialer und intellektueller Beziehung anzuschließen.[1]) Daher das Bestreben des Dichters, den römischen Plebejern die Signatur des Londoner Straßenpöbels aufzudrücken, das kommunistisch gefärbte Arbeitervolk von Kent, das unter der Führung des Tuchmachers Hans Cade gegen Heinrich VI. rebellirt und für die Ordnung des Gemeinwesens als obersten Grundsatz proklamirt,

daß man außer aller Ordnung sein müsse —

in seiner ganzen Gemeinheit vorzuführen und lächerlich zu machen. Dieser letztere Umstand mag wohl auch die Zulässigkeit dieser Charakteristik beim Parterre des Globustheaters vermittelt haben, das, obwohl es sich in eben nicht vortheilhafter Weise porträtirt sehen mußte, um des ihm selbst abgenöthigten Gelächters willen dem Dichter die Verzeihung für seine Karrikirung nicht vorenthalten durfte.

Von den drei satirischen Stücken Shakespeare's, in welchen sich das Tendenziöse durch die ganze Dichtung hindurchzieht, fallen wenigstens zwei in die letzte Schaffensperiode des Dichters und geben der Mißstimmung, welcher derselbe in seinen letzten Lebensjahren verfallen war, unverkennbaren Ausdruck. Timon von Athen richtet sich gegen die ganze Menschheit, Troilus und Cressida, sowie Verlorene Liebesmüh (Liebes Leid und Lust) gegen die Zeitgenossen.

---

[1]) Jahrbuch XV. 12. Elze's Shakespeare, S. 542.

Im Timon zeichnet der Dichter den reichen Athener, der ganz Milde, Menschenfreundlichkeit, Freigebigkeit, ein Beschützer der Künste, sich einer sinnlosen Verschwendung hingiebt, unerachtet der Warnungen seines getreuen Hausverwalters seinen Reichthum an allerhand Parasiten verschleudert und sich durch übermäßige, mit seinen Mitteln nicht im Einklange stehende Verschwendungen selbst das Gemeinwesen verpflichtet. Bei dem unvermeidlich gewordenen Ausbruche des Bankerotts wendet er sich um Hilfe an die beschenkten Freunde und Senatoren der Stadt. Vergebens — die Herzen und Beutel der von ihm Ausgestatteten, Geretteten verschließen sich dem edeln Geber, so daß „ein Wintersturm all' seine Blätter abschüttelt und ihn nackt dem Froste überläßt." Diesem alle seine Ideale vernichtenden Ansturm ist Timon nicht gewachsen — seine bisherige Menschenfreundlichkeit schlägt in den bittersten Haß um. Nachdem er den falschen Freunden und der undankbaren Stadt den Rücken gekehrt, zieht er sich in die Einsamkeit zurück, gräbt nach Wurzeln, um sich zu nähren, findet dabei einen neuen Schatz und verwendet den Fund, um ihn der Menschheit zum Verderben gereichen zu lassen. Der Reichthum, früher das Werkzeug seiner Liebe, soll jetzt seinem Hasse dienen. Er verschleudert das Gold nach wie vor — nur im entgegengesetzten Sinne, und voller Ingrimm auf die ganze Menschenbrut, „fluchend Allem, was lebt", giebt er sich selbst den Tod.

Molière hat denselben Stoff des Menschenhasses

im Misantrope bearbeitet, jedoch nicht mit so tragischem Ausgang, wie der Britte, indem er seinen Alceste schließlich im Mißmuth über das elende Treiben der Welt die Einsamkeit aufsuchen läßt, wo es ihm vergönnt sei, ein anständiger Mensch zu sein. Alceste wird übrigens nicht erst zum Menschenhasser, er ist es von vornherein vermöge seiner galligen Naturanlage.

Beide Dichter verfolgen den Zweck, der Menschheit, zu deren moralischen Richtern sie sich aufwerfen, den Spiegel vorzuhalten: der eine, indem er die Unwahrheit, der andere, indem er den Undank geißelt, beide, indem sie diese Absicht ihrem Theaterpublikum klar vor Augen zu stellen suchen, d. h. tendenziös werden. Wenn schon der verbitterte Ton, der in Shakespeare's Timon herrscht, die schreienden Dissonanzen, die aus dem Dialog, wie aus der Handlung herausklingen, die gelegentlichen Seitenhiebe, die der Dichter der Feilheit und Erbärmlichkeit der zu dem Parasitenschwarm Timon's gehörigen Künstler austheilt, darauf hinweisen, daß die Dichtung satirisch gemeint sei, so läßt insbesondere die ironisirende Entgegenstellung Timon's und des Cynikers Apemantus, des theoretischen Menschenhassers, keinen Zweifel darüber aufkommen, daß der grämlich gewordene Poet absichtlich der ganzen Menschheit die Betise ins Gesicht schleudert, wie verächtlich sie sich selbst in dem Spiegel der professionirten Weltweisheit ausnehme.

Einen spezielleren Zweck verfolgt Shakespeare in Troilus und Cressida, dem parodisch-satirischen

Tendenzstücke, in welchem er nicht allein den Homerischen Mythus des Trojanischen Krieges persiflirt, sondern auch der Londoner Jugend das abschreckende Bild von der Zügellosigkeit des griechisch-trojanischen Lagerlebens vorhält. — Die didaktische Färbung giebt dem Stücke wesentlich das Liebesverhältniß des Paares Troilus-Cressida, welches in seiner sinnlichen Flüchtigkeit und Wandelbarkeit, wie früher schon ausgeführt worden[1]), der Jeunesse dorée die Buhlerkünste der Londoner Lionnen und die Treulosigkeit der damaligen Modedamen zu Gemüthe führen soll. Daß der Dichter hierauf den Schwerpunkt gelegt haben mag, scheint mir schon aus der Benennung des Stücks hervorzugehn. Wenn Ulrici ausführt[2]), daß Shakespeare davon ausgegangen sei, das Unsittliche der antiken Weltanschauung überhaupt gegenüber der christlichen Moral zur Erscheinung zu bringen, so dürfte der Interpret wohl hierin — allerdings gemäß seiner philosophirenden Neigung — zu weit gegangen sein. Seine Satire auf die Liebesthorheiten der jungen Vornehmen konnte der Dichter nicht anders einkleiden, als daß er die Homerischen Gestalten ihrer Idealität entkleidete und den im griechischen Epos um sie verbreiteten Nimbus auf das Niveau ganz gewöhnlicher Menschenkinder zurückführte. — „Wenn Sie Shakespeare's freien Geist erkennen wollen, sagt Göthe zu Eckermann[3]), so lesen

---

[1]) Jahrbuch XIX, S. 71. [2]) Drammatische Kunst 2c. Band II, S. 366. [3]) Gespräche II, S. 233.

Sie Troilus und Cressida, wo er den Stoff der Ilias auf seine Weise behandelt.“ Indem er Agamemnon als schwächlichen Scheinkönig, Menelaos als thörichten Hahnrei, Ajax als plumpen Pflaumenschmeißer, Diomedes, Achilleus und Patroklos als liederliche Gecken hinstellte, Odysseus als den superklugen Patron, dessen feine Anschläge meist resultatlos bleiben, wollte er dem Londoner Theaterpublikum begreiflich machen, daß der griechische Epiker bei Lichte besehen auch nur mit Sterblichen wirthschafte, die sich über die Durchschnittslinie des Alltäglichen um keinen Zoll erheben und daß — mit einem Seitenblicke auf den gelehrten Ben Jonson, Shakespeare's literarischen Widersacher — das griechische Alterthum mit seinen poetischen Umhüllungen und Vergöttlichungen von den Bewunderern der Klassizität über die Maßen auf den Schild gehoben und über die Gebühr verherrlicht werde.

In gleicher Sphäre, was die literarische Satire anlangt, bewegt sich die Verlorene Liebesmüh (Liebes Leid und Lust), allerdings ohne den bitteren Beigeschmack der beiden vorher besprochenen Dramen, aus einer helleren Schaffensperiode des Dichters herrührend und demgemäß auch in einem freundlicheren Tone gehalten, voll übersprudelnden Humors, nach Form und Inhalt ein sonniges Produkt der Muse Shakespeare's. Die Verspottung seiner Zeitgenossen ist zunächst in der Haupthandlung gegen den angekünstelten Bildungstrieb der Elisabethischen Aera gerichtet, sofern der Wissenschaftsbund des Königs von Navarra und seiner drei

Hofherrn und deren Gelübde, nur den philosophischen Studien zu leben, an den Launen des neckischen Liebesgottes Schiffbruch erleiden. Die schöne, geistreiche Prinzessin von Frankreich und deren drei Hofdamen geben den ascetischen Akademikern die heilsame Lehre, daß der Macht der Verhältnisse gegenüber die künstlich aufgebauten Theorien ins Nichts zerstieben, daß die Unnatur dem Naturgemäßen, das Komplizirte dem Einfachen nothwendig Platz machen muß.

Die neben der Haupthandlung herlaufende Episode, in welcher die narrenhaften Buchstabengelehrten Sir Nathaniel und Holofernes sowie der alberne, fadenscheinige Miles gloriosus Don Armado figuriren, ist offenbar auf die literarischen Gegner und Konkurrenten Shakespeare's gemünzt, auf Ben Jonson, den pedantischen Philologen des klassischen Alterthums, der es liebt, seinen poetischen Erzeugnissen mit Anleihen „bei Griechen und Lateinern" aufzuhelfen, und auf John Lilly, den Euphuisten, dessen gezierter, in den gesuchtesten Antithesen und geschmacklosen Bildern sich bewegender Styl dem Satiriker reichlichen Stoff zur Verspottung bieten mochte. Man sieht schon hieraus, wie auch in der Episode tendenziös darauf hingearbeitet wird, dem Gesunden gegenüber dem überkünstelt Pathologischen das Wort zu reden und der Einfachheit Recht und Geltung zu verschaffen.

In der Verlorenen Liebesmüh bringt endlich Shakespeare die beiden Kunstformen der Allegorie und der Tendenz in sinnige Verbindung, sofern er in dem

Wechselgesange zwischen dem Frühling und Winter die Tendenz des Stückes am Schlusse desselben, gleichsam rekapitulirend, in allegorischer Symbolik nochmals hervorhebt und auf diese Weise tendenziös allegorisch epilogisirt.

Im Frühling personifizirt er die sich stets erneuende, frisch erblühende Wirklichkeit, im Winter die erstarrende doktrinäre Buchweisheit, den Erstern durch seinen Herold, den Kukuk, den Andern durch den frostigen Nachtvogel, die Eule — Letzteres gewiß nicht ohne Hindeutung auf das Wissenschaftssymbol der Alten. Den Kukuk läßt er neckisch und übermüthig durch seinen Ruf verkünden, daß das Leben leicht und sorglos zu nehmen sei, wie von ihm selbst, der sich nicht bedenke, sein Ei in fremde Nester zu legen — der durch die Nacht glotzenden und ihren dumpfen Schrei ausstoßenden Eule gewinnt das Lied bei alledem eine belustigende Seite ab, sofern ihr Ruf daran mahnt, wie im traulichen Heim „derweil die Hanne das Würzbier glüht."

Durch diese versöhnliche Allegorie nimmt der kluge Satiriker der ausgesprochenen Tendenz nicht allein den verwundenden Stachel, er neutralisirt auch außerdem den sich zum Tragischen wendenden pragmatischen Verlauf der Komödie, indem er der über das heitere Spiel hereinbrechenden Trauerbotschaft von dem Ableben des Königs von Frankreich ein belustigendes Element entgegensetzt und auf diese Weise einen hellen Abschluß des Ganzen herbeiführt. Und daß dieser Abschluß seinen Ausdruck im Tone des einfachen Volks-

liedes findet, und letzteres den verspotteten Buchstabengelehrten Nathaniel und Holofernes in den Mund gelegt wird, den Darstellern des „Ver“ und „Hiems“, ist wiederum gewiß nicht absichtslos, sofern darin der Sieg des reineren Geschmacks über das Manierirte angedeutet zu sein scheint.

In Summa: Wenn es auch für den Dichter, insbesondere für den dramatischen, nicht ohne Gefahr sein mag, sich in das Bereich allegorischer, bezüglich symbolisirender Abstraktionen zu verlieren oder das Gebiet tendenziöser Didaktik oder Satire zu betreten, so bleibt doch immerhin der Göthe'sche Sinnspruch zu beherzigen:

Durch Vernünfteln wird zwar Poesie vertrieben —
Aber sie mag das Vernünftige lieben.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

Thümmel, Julius

Shakespeare-Charaktere

Bd.: 2

1887